

LA FORMA PLURALE

1949 - 1959



MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

LA FORMA PLURALE

LA FORMA PLURALE

1949 - 1959

ACCARDI, CAPOGROSSI, CONSAGRA
DORAZIO, FONTANA, NIGRO, NOVELLI,
PERILLI, ROMITI, SANFILIPPO, SCANAVINO,
TANCREDI, TURCATO, VEDOVA

a cura di
Giovanni Maria Accame

MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA
Comune di Riva del Garda
Assessorato alla Cultura
7 luglio - 8 settembre 1991

LA FORMA PLURALE

1949 - 1959

a cura di Giovanni Maria Accame

MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA

7 luglio - 8 settembre 1991

Ideazione e coordinamento:

Marina Botteri - Gianni Pellegrini

Progetto grafico catalogo:

Gabriele Weber

Fotocomposizione:

Life - Trento

Stampa:

Tipolitografia Temi - Trento

Assicurazioni:



Agenzia generale Rovereto

Trasporti:

Gielle Art Transport, Illasi - Verona

Si ringraziano per la cortese disponibilità:

I prestatori delle opere

Inoltre per la preziosa collaborazione:

Andrea Marchesi e Ruggero Morghen.

Referenze fotografiche:

Archivio Fontana, Milano;

Foto Fasolo, Venezia;

Antonio Guerra, Bologna;

Schiavinotto, Roma;

Studio Villani, Bologna.

SOMMARIO

7	PRESENTAZIONE <i>Enzo Bassetti</i> <i>Claudio Molinari</i>
9	NOTA INTRODUTTIVA <i>Marina Botteri</i>
11	La forma plurale <i>Giovanni Maria Accame</i>
31	CATALOGO
89	OPERE ESPOSTE
93	DOCUMENTI

PRESENTAZIONE

«La forma plurale» costituisce il terzo momento di un itinerario pluriennale dedicato dal nostro Museo Civico all'approfondimento divulgativo di peculiari momenti dell'arte italiana del Novecento. Dopo «Il tempo degli astratti», dedicata all'astrattismo lombardo e dopo «Immagini e figure. Momenti della pittura in Italia (1928-1942)», questa terza mostra si propone di indagare sull'arte contemporanea degli anni Cinquanta.

Il ricco catalogo costituisce un importante complemento alla mostra, evidenziandone anche l'aspetto didattico: conoscenza e informazione sono infatti due elementi inscindibili nell'attività del nostro Museo Civico. Si intende così offrire ai concittadini e agli ospiti un ulteriore completo «pacchetto» culturale, in linea con la tradizione e con l'appassionato impegno storico e artistico del Museo Civico di Riva del Garda.

CLAUDIO MOLINARI
Assessore alla Cultura

ENZO BASSETTI
Sindaco del Comune
di Riva del Garda

NOTA INTRODUTTIVA

Il superamento della percezione immediata della realtà per coglierne il significato più profondo, oltre il visibile, è il dato che accomuna l'arte astratta con l'informale; la confluenza tra le due poetiche, solitamente contrapposte dalla critica, è il tema che Giovanni Maria Accame propone nella «Forma Plurale» analizzando la produzione dei maggiori protagonisti delle due aree di ricerca, nel periodo compreso tra il 1949 e il 1959.

Le quarantadue opere che costituiscono il percorso della rassegna espositiva evidenziano la contaminazione dei linguaggi dove segno, spazialità e colore vengono distribuiti nell'opera senza costruzioni progettuali o limitazioni costrittive, divenendo espressione di un «sapere che si riconosce nel fluire dell'esperienza, nella continua modificazione che percepire e riflettere comportano.»

L'originale esperienza di questi artisti che nel dopoguerra si confrontano con l'arte europea ed americana, si concretizza nei lavori in cui «astratto e informale si dissolvono come categorie dando origine ad una struttura pittorica multiforme.»

Con questa iniziativa quindi il Museo Civico di Riva del Garda presenta un nuovo contributo critico allo studio dell'arte italiana del Novecento che, a differenza dei precedenti dedicati all'esame delle situazioni di gruppo e dei luoghi più determinanti per l'evolversi del dibattito artistico contemporaneo, come nel caso dell'astrattismo lombardo degli anni Trenta o della pittura figurativa in Italia tra il 1928 e il 1942, individua in una serie di opere, slegate da codificazioni precise, gli elementi comuni che portano ad una nuova espressione pittorica non ancora indagata.

MARINA BOTTERI
Direttrice del Museo Civico
di Riva del Garda

La forma plurale

Giovanni Maria Accame

Astratto e informale, questioni di poetica e di definizione

All'origine delle poetiche astratte, come in seguito di quelle informali, c'è una particolare attenzione e attrazione nel superamento delle manifestazioni più immediatamente percettive della realtà, che si rivela invece oltre il visibile, nella sua natura più profonda. Dietro il fluttuare delle apparenze prende corpo il senso autentico dell'esperienza, sia nella direzione delle componenti più mentali e riflessive, sia di quelle di più spiccato carattere emotivo e esistenziale. Qui emergono anche le differenti linee d'indagine tra astratto e informale, che conservano però, è quanto mi preme indicare, una iniziale comune aspirazione.

Rosario Assunto, nel suo intervento sulla rivista *Il Verri* del 1961, nel numero dedicato all'Informale, scrisse che il concetto di informale ha in comune col concetto di astratto «l'annunziarsi come una possibilità di arte divorziata dall'immagine, arte che non produce immagini»¹.

Anche Menna, in un articolo di commento proprio a quello stesso numero monografico del *Verri*, insiste sulle affinità tra il pensiero di Husserl e le poetiche astratte ricollegandole, per questa via, all'Informale.

«L'intuizione fenomenologica di Husserl rivela così lo stesso carattere intuizionistico e anti-intellettualistico delle poetiche astrattiste, compresa quella di Mondrian, e, come queste, si pone come atto risolutivo (o come fondamento di esso) dell'antinomia, di origine romantica, tra io e altro, individuale e universale, finito e infinito, divenire ed essere. E tutto questo proprio in virtù del rifiuto dell'atteggiamento ingenuamente naturalistico di fronte al reale e del recupero della unità originaria uomo-natura, teorizzata appunto dai primi romantici tedeschi. L'astrattismo storico fa sue queste preoccupazioni di ordine teoretico e pone, in maniera precisa, il problema di una relazione col mondo. Le poetiche astrattiste della prima parte del secolo non si chiudono perciò in una posizione 'mentalistica', ma denunciano, non meno che le poetiche informali, una implicita 'coscienza teoretica', si pongono anch'esse come 'metafore epistemologiche'»².

La contrapposizione su cui ha poi insistito la critica, dal diffondersi dell'Informale, tra questa poetica e quella di matrice astratta, ha naturalmente percorso le vie delle differenze e divergenze trascurando alcuni elementi di rilievo. Primo fra tutti il comune filtro di una interiorità sentita come sede prima e insopprimibile di decantazione degli accadimenti e di

¹) R. ASSUNTO, *Sul concetto di arte informale: la natura e il dionisiaco*, *Il Verri*, n. 3, 1961.

²) F. MENNA, *Arte astratta e arte informale*, *Letteratura*, n. 58-59, 1962.

elaborazione linguistica. Elaborazione che emerge priva di ogni intento riproduttivo, rappresentativo della realtà ma, al contrario, di presentazione di quell'oggetto autonomo che è l'opera stessa. È questa volontà di autonomia, di presentazione di un manufatto che al mondo si rapporta, ma proponendo dei propri modelli interpretativi e comportamentali, che diviene un altro significativo punto in comune tra il pensiero astratto e quello informale.

La differenza è certo nel metodo, dove si rivela, nella sua articolata consequenzialità, una cultura sostanzialmente progettuale e comunque legata a procedimenti razionali come quella astratta e una cultura, l'informale, che ha come sua più diffusa e sicura caratteristica il rifiuto del progetto. Rifiuto che si spinge fino a una chiara diffidenza per la storia, vista come forma chiusa del passato. Un passato che può essere invece concepito e raggiunto nella sua vastità di luogo della memoria e delle vicende, ma libero, fluttuante, suscettibile di evocazioni e dunque di riattivazione nel farsi attuale dell'esperienza.

Anche nella divaricazione tra una scelta che privilegia il controllo e la ragione ed una che libera gli impulsi e si riconosce nella vitalità del fare, possiamo in realtà scorgere una tensione che differisce, appunto, nel metodo, nella pratica del lavoro artistico, ma che si riavvicina sul piano delle finalità ultime. Se, infatti, come notava anche Menna nell'articolo citato, e recentemente Caramel³, da un lato si è creduto alla possibilità di un progetto globale che potesse far convergere arte e vita su eguali e equilibrati modelli comportamentali, dall'altro non si crede più a questa utopia modernista, infrantasi definitivamente con la seconda guerra mondiale, aggravata dall'aberrazione dei *lager* e della bomba atomica.

Questo disincanto che l'Informale traduce in una concentrazione sull'opera come atto di presenza e d'esistenza, non significa però, come spesso si è interpretato, un ripiegamento disperato nell'immobilità e nel nulla. Non c'è immobilità in una pratica dell'arte che vede, proprio nella processualità del fare e nella continua mobilità e apertura dei risultati, la propria ragione d'essere. E non si chiude nel nulla chi crede nella testimonianza del proprio malessere, facendone motivo di un lavoro conseguente e ostinato.

Ha scritto Argan: «morale non è soltanto il proporsi un progetto

³) Mi riferiscono al catalogo curato da L. CAMEL, *Segno gesto materia. Protagonisti dell'Informale europeo*, Electa, Milano, 1990.

⁴) G.C. ARGAN, *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano, 1964, p. 89.

⁵) M. CALVESI, *Informale e dopo-Informale*, Il Verri, n. 3, 1961.

d'azione, ma anche l'essere presenti, con piena consapevolezza di esistere e ferma decisione di fare, nel vivo di una situazione storica»⁴. E osserva Calvesi: «Da una parte l'Informale avvicina l'espressione del puro grido inarticolato, al puro gesto che potrebbe anche non essere fermato sulla tela. Dall'altra, articolando il grido e sviscerandone una struttura, un'immagine, accreditando la necessità di 'testimoniare' il gesto, si appella ad una funzione estrema e mistica dell'arte»⁵.

Poetiche astratte e informali tentano quindi di ritrovare nell'arte il luogo di una riflessione e un'azione che permetta comunque un rapporto col mondo, stabile o instabile, fondato su certezze o denso di interrogativi, sicuramente però autentico e profondo.

Senza voler togliere nulla a delle specificità di poetica, senza ignorare la vivacità delle polemiche e il peso concreto delle vicende storiche, mi sembra giunto il momento di fare qualche considerazione che superi o diversamente valuti inconciliabilità che, soprattutto spostandosi agli anni del secondo dopoguerra, vengono spesso smentite dalle opere. Le modalità linguistiche degli artisti sono state troppo spesso limitate, nella loro ricchezza propositiva, da una lettura condizionata dalla classificazione d'appartenenza.

La complessità del lavoro artistico si è sempre adattata faticosamente e con più danni che vantaggi all'inevitabile limitazione che comportano i termini con cui si sono definiti e si continuano a definire i grandi e piccoli movimenti dell'arte moderna. È vero che furono gli artisti stessi, in particolare nel periodo delle avanguardie storiche, a contribuire a quello che poi sarebbe divenuto un esercizio prediletto dalla critica. A quegli artisti dei due primi decenni del secolo, i futuristi prima di tutti, va però riconosciuto il merito di aver compreso l'importanza dei mezzi di comunicazione di massa e quanto un loro adeguato utilizzo potesse servire anche alle vicende dell'arte. L'efficacia della notizia, della concisa titolazione, dello slogan, erano perfettamente conosciute ai futuristi, che ne fecero un ampio uso e che, non casualmente, iniziarono la loro avventura con il manifesto di Marinetti pubblicato sul parigino *Figaro*.

Agli immediati vantaggi di tipo strategico, ma anche, fatto che qui più ci interessa, alle necessità di chiarimento teorico che portavano a defini-

zioni e autodefinizioni, sono corrisposti, sopra tutto nel successivo svolgersi degli anni, gli aspetti negativi. Negatività legata quasi esclusivamente alla sola denominazione d'appartenenza poiché, ancora una volta gli stessi artisti, dimostravano con le opere, ma anche con gli scritti, un'ampiezza e un'articolazione dei problemi, non riassumibili e spesso nemmeno corrispondenti alle definizioni date.

I maggiori protagonisti dell'avanguardia erano del resto già coscienti dei limiti di una terminologia entro cui dovevano riconoscersi i movimenti e le idee che li avevano fatti sorgere. È utile ricordare qui, per la pertinenza a quanto si è detto e alla riflessione che intendo svolgere, i dubbi che sulla parola «astratto» iniziarono a emergere proprio nella cerchia di chi, con più autorevolezza, la praticava.

Già van Doesburg nel 1930 utilizza la dicitura «arte concreta», che poi Kandinsky riprenderà più volte nel suo soggiorno parigino, sia nella corrispondenza privata che in interventi sulla stampa, particolarmente negli articoli per la rivista *XXe Siècle*.

E però Mondrian che riassume e approfondisce il dibattito sull'attendibilità dei termini nel suo ultimo saggio *Un nuovo realismo* letto nel gennaio del 1943 alla Nierendorf Gallery di New York. Di fronte a un pubblico particolarmente qualificato e interessato, la maggior parte dei presenti apparteneva al gruppo *American Abstract Artist*, Mondrian inizia così la sua conferenza: «È comprensibile che taluni artisti astratti abbiano sollevato obiezioni alla denominazione di arte astratta. L'arte astratta è concreta e, in virtù dei suoi mezzi d'espressione determinati, ancor più concreta dell'arte naturalistica. Benché la denominazione di 'arte astratta' sia giusta (astrazione significa ridurre le particolarità al loro aspetto essenziale) entrambe le denominazioni sono equivocate; anche l'arte naturalistica è infatti concreta. L'espressione 'arte non figurativa' – un'altra denominazione con cui viene indicata l'arte astratta – è equivoca perché le forme astratte sono figure così come lo sono le forme naturalistiche. L'intenzione di indicare la distruzione del carattere particolare delle forme, che viene espressa esattamente da questa denominazione, potrebbe non essere intesa. Lo stesso vale per la denominazione 'arte non oggettiva', la quale indica sì che gli oggetti non sono i mezzi d'espressione, ma può far restare nell'ombra la tendenza dell'arte astratta all'og-

6) P. MONDRIAN, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 387.

7) Kandinsky così scrive in una lettera del 17 aprile 1935 a Carlo Belli, in rapporto all'interpretazione delle sue opere che lo stesso Belli dava nel libro da lui appena pubblicato *Kn*. La lettera è riportata nell'originale francese in C. BELLi, *Kn*, Scheiwiller, Milano, 1972; mentre se ne ha traduzione in italiano, da cui ho attinto, nel catalogo della mostra *Kandinsky a Parigi 1934-1944*, Mondadori, Milano, 1985, p. 79.

8) *L'informale in Italia fino al 1957*, catalogo mostra a cura di M. CALVESI e DURBÉ, Livorno, 1963.

9) Vedi catalogo mostra *Arte italiana del XX secolo*, Royal Academy of Arts, Londra; edizione italiana Leonardo, Milano, 1989.

gettivo, ossia a un'espressione universale. Anche il vocabolo 'costruttivismo' si presta a essere frainteso, poiché l'arte astratta richiede la distruzione della forma particolare»⁶.

Fraintendimenti e limiti delle denominazioni che si estendono poi a ciò che si ritiene esse comportino, non solo in relazione alle modalità espressive, ma anche alle caratteristiche psicologiche e perfino ai comportamenti. A questi usurati modelli interpretativi e riduttive idee di coerenza, sembra rispondere Kandinsky quando, alle soglie dei settant'anni, dopo l'esperienza didattica del Bauhaus e dopo aver scritto i suoi più importanti saggi teorici, afferma: «Pensare è una bella cosa, ma in arte bisogna privilegiare la sensibilità e recuperare la riflessione solo dopo che i sensi hanno già suscitato le emozioni dell'anima. Anch'io ho l'abitudine di pensare, mai però mentre dipingo, ed è per questa ragione che la mia analisi non ha nulla a che fare con il mio lavoro. Io penso sempre 'dopo', mai 'prima'»⁷.

L'ambiguità del termine «astratto», con tutte le relative conseguenze, nonostante il lungo dibattito, resta tutt'ora alta e non solo per chi non appartenga alla cerchia degli addetti ai lavori. Minori difficoltà dovrebbe avere l'Informale, per sua stessa definizione estraneo a limitazioni o rigori, ma non è così. Più volte infatti artisti e critici hanno rilevato la genericità del termine. Anche Crispolti e Barilli vi accennano nel già ricordato numero del *Verri* e ancora Calvesi cerca di precisarne i contorni sia nell'ampio saggio *L'informale in Italia fino al 1957*⁸ che, in anni recenti, sul catalogo della mostra londinese «Arte italiana del XX secolo»⁹.

Non si può poi ignorare un altro commento che viene da un protagonista autorevole come Dubuffet il quale, in una lettera a Crispolti, scrive: «... Je ne comprends pas le sens précis de ce terme: 'Art informel'. J'ai peur que ce terme ne s'applique pas à quelque chose qui puisse vraiment bien se définir et se circonscrire. Mes travaux relèvent-ils, ou bien certains d'entre eux peut-être relèvent-ils de ce que d'aucuns ont en vue quand ils énoncent ce terme? Je n'en sais rien. Je suis en tout cas persuadé que tout art procédant de formules ou de systèmes est fâcheux, et ne veux pour ce qui me concerne m'obliger à rien de ce genre. Si certains de mes travaux peuvent peut-être remplir les conditions requises par la

formule de l'Art informel, il est hors de doute que d'autre de mes travaux, très nombreux aussi, sont en opposition totale avec cette formule. Ainsi ne vois-je pas clairement ce que j'ai à faire avec l'art informel. J'ajouterai que je n'aime pas ce terme. A vous cordialement, Jean Dubuffet»¹⁰.

Credo allora sia legittimo mantenere queste definizioni nella loro presenza storica, nel ruolo significativo che hanno avuto nel coagulare e chiarire il dibattito delle idee, sia teoriche che critiche, ma penso sia altrettanto lecito e doveroso nei confronti degli artisti, liberare il loro lavoro da quanto, di queste etichettature, diviene una sovrastruttura che pesa sull'interpretazione delle opere.

L'interpretazione critica, al contrario, proprio nella considerazione dei dati oggettivi e senza tradire il contesto storico, ha il compito di far emergere ogni possibilità estensiva dell'opera, ogni eventuale trasgressione all'ordine da cui discende. L'interpretazione autentica non rassicura e non classifica, ma alimenta il dubbio e ne dilata la forza immaginativa, facendo dell'opera un'esperienza viva e incessante.

1949-1959 contaminazione dei linguaggi, per una forma plurale

«Fu verso il 1946 che il cubismo fece la sua prima apparizione fra noi, riscuotendo un entusiasmo grandissimo, ma considerato allo stesso tempo da molti come un'esperienza ormai superata»¹¹. Questa testimonianza di Dorazio ci immette nella situazione italiana del dopoguerra dove, nella coscienza degli artisti più attenti, gli entusiasmi si univano alla consapevolezza dei ritardi che, assieme a alcuni meriti, distinguevano la nostra cultura artistica e dunque alla necessità di procedere per un veloce recupero.

L'arte astratta incontrò in quegli anni difficoltà grandissime. È oggi inimmaginabile quello che si scrisse in Italia per contrastarla e denigrarla. Anche nei casi di maggiore obiettività, come avvenne nel 1948, in occasione della XXIV Biennale di Venezia, la prima dopo la guerra, l'astrazione veniva vista come un fattore di crisi e una pericolosa incognita. Nell'introduzione al catalogo generale si dichiarava cautelativamente «non sappiamo ancora quali conseguenze essa potrà avere nell'avvenire dell'arte italiana. Era doveroso documentarla»¹².

Carla Accardi
Duello interrotto, 1955

Giuseppe Capogrossi
Superficie 337, 1957



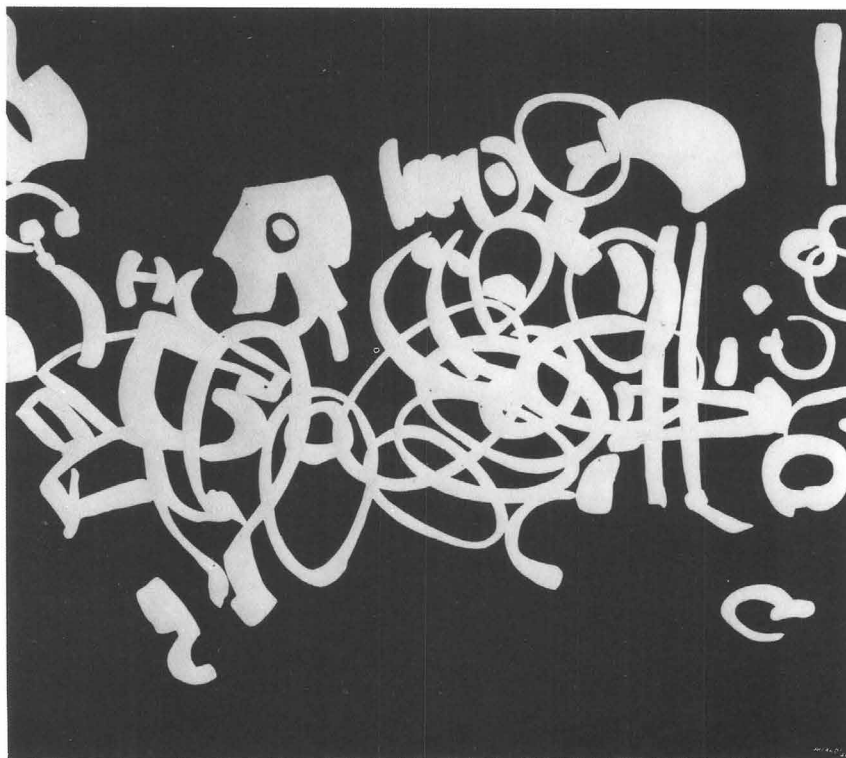
¹⁰⁾ La lettera di Dubuffet a Crispolti è datata 11 giugno 1959. Pubblicata in E. CRISPOLTI, *L'informale. Storia e poetica*, vol. 1, Carucci, Assisi-Roma, 1971; è stata recentemente ripresa nel catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, *Jean Dubuffet 1901-1985*, a cura di A. MONFERINI e L. TRUCCHI, Electa, Milano, 1989.

¹¹⁾ P. DORAZIO, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Polveroni e Quinti, Roma, 1955, p. 143.

¹²⁾ R. PALLUCCHINI, *Introduzione alla XXIV Biennale*, catalogo XXIV Biennale di Venezia, Serenissima, Venezia, 1948.

¹³⁾ Cfr. P. CONSAGRA, *Vita mia*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 65.

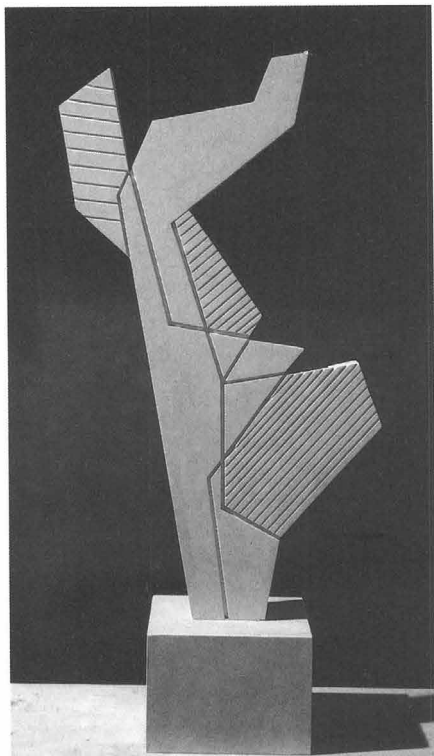
¹⁴⁾ Il Fronte Nuovo delle Arti, costituitosi nell'ottobre del 1946, comprendeva: Birolli, Corpora, Fazzini, Franchina, Guttuso, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova, Viani,



Nella stessa Biennale dove erano presenti, tra gli altri, Accardi, Fontana, Sanfilippo, Turcato e Vedova, Consagra ricorda invece che la sua scultura fu rifiutata per l'opposizione di Manzù, membro della commissione assieme a Marchiori e Guttuso¹³. Per Vedova invece, che partecipa a questa Biennale nel contesto del Fronte Nuovo delle Arti¹⁴, fu l'occasione per esporre le nuove opere (tutte eseguite quello stesso anno) contraddistinte da una forte e incalzante tensione dinamica.

Se il periodo fu di aspre lotte per tutta l'area di indirizzo astratto è però anche vero che fu uno dei momenti più densi di iniziative, a cui si

Pietro Consagra
Plastico in marmo, 1949



Piero Dorazio
Cagenest, 1959



Lucio Fontana, *studio per
Ambiente spaziale a luce nera, 1948/49*



aggiunse il significativo costituirsi di gruppi e movimenti. A Forma 1, che nel 1947 iniziava il proprio manifesto, non a caso, con la puntualizzazione che «i termini marxismo e formalismo non sono inconciliabili»¹⁵, segue nello stesso anno il primo dei manifesti di Fontana sullo spazialismo¹⁶.

Nel 1948 si costituisce il gruppo fiorentino Arte d'Oggi¹⁷, che poi nel '50 avrebbe dato vita all'Astrattismo classico. Nel dicembre del 1948 esordì anche, con una mostra alla Libreria Salto di Milano, il M.A.C. (Movimento Arte Concreta)¹⁸ che vede presenti, nella cartella di stampe esposta, alcuni firmatari di Forma 1: Dorazio, Guerrini, Perilli. Per Scana-

vino è invece l'anno della prima mostra personale alla Galleria Isola di Genova.

Il 1949 fu poi particolarmente significativo, non solo per le numerose e coincidenti manifestazioni che coinvolsero l'area non figurativa, ma anche per un primo percepibile passaggio a una più complessa idea di astrazione, certo non estranea al delinearsi, sulla scena internazionale, delle pratiche informali. Alla Galleria del Naviglio, nel febbraio del '49, è Fontana a rendere storica questa data presentando l'*Ambiente spaziale a luce nera* e, alla Libreria Salto, alla fine di aprile, i *Concetti spaziali*. Sempre da Salto, nello stesso anno, espone Nigro che, operante a Livorno dove tra il 1947 e il '48 realizza i suoi primi lavori astratti, si trasferirà poi a Milano nel '58.

Ancora nel 1949 avviene il passaggio di Capogrossi alla pittura astratta, che sarà resa pubblica l'anno seguente con una prima mostra a Roma alla Galleria del Secolo, cui seguiranno quelle di Milano al Milione e di Venezia al Cavallino. A Venezia, in maggio, tiene la sua prima personale Tancredi, presentato da Virgilio Guidi. In agosto è alla prima personale Romiti, presentato da Francesco Arcangeli. Del 1949 è anche la mostra *Arte concreta* alla Galleria Chiurazzi di Roma, con Dorazio e Perilli tra i quattro espositori. A Firenze, la mostra internazionale *Arte d'Oggi* di Palazzo Strozzi difende, contrastata dalla critica, la linea astratta. Sono presenti, tra gli altri, Accardi, Dorazio, Fontana, Perilli, Sanfilippo, Turcato, Vedova. Questi sono alcuni degli avvenimenti che, attorno al 1949, furono occasione di entusiasmi e di scontri, vissuti tutti con quell'intensità vivissima che allora si legava alle vicende dell'arte, ai suoi modelli e alle sue idee.

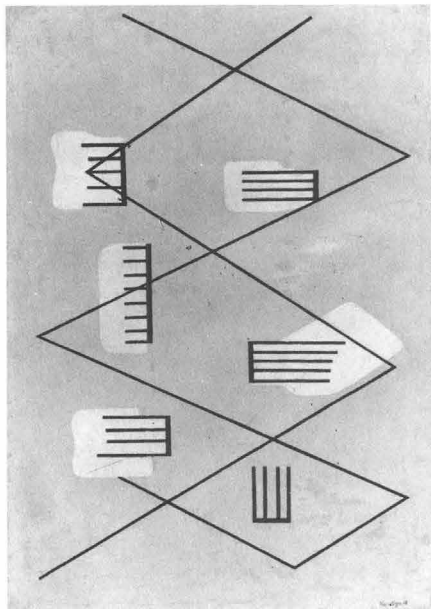
Nei dieci anni che vanno dal 1949 al '59, tra la prosecuzione dell'esperienza astratta, l'apparire e svilupparsi di quella informale, si delinea in Italia una linea di ricerca con caratteristiche di particolare originalità. Benché definita di volta in volta come astratta o informale, questa esperienza si distingue proprio per il suo sottrarsi a tali catalogazioni. Il fatto che vi sia una compresenza di elementi riconducibili alle matrici astratta e informale, non significa forzatamente doverne attribuire l'appartenenza a una delle due fonti.

¹⁵⁾ Il manifesto, datato 15 marzo 1947, viene pubblicato sul primo numero della rivista *Forma*, uscita nell'aprile dello stesso anno. I firmatari e quindi i componenti di quello che resterà conosciuto come gruppo Forma 1, sono: Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato.

¹⁶⁾ Questo primo manifesto intitolato *Spaziali* nacque dagli incontri e dalle discussioni tra Fontana, Giorgio Kaiserlian, Beniamino Joppolo e Milena Milani.

¹⁷⁾ Il gruppo *Arte d'Oggi* espone per la prima volta alla Galleria Vigna Nuova di Firenze nel novembre del '48. Gli artisti sono quattro: Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi; nelle mostre successive si aggiunse Mario Nuti.

¹⁸⁾ Il M.A.C., Movimento Arte Concreta, ha come suoi iniziatori Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Bruno Munari e Atanasio Soldati. Movimento eterogeneo, come già dimostra l'accostamento dei suoi quattro fondatori, ebbe poi una notevole crescita numerica che, negli ultimi anni, andò a discapito del senso e dei valori iniziali. Si scioglie nel 1958, anno della precoce morte di Monnet, animatore e concreto organizzatore, dall'inizio, di tutte le attività.



Gli artisti a cui qui mi riferisco hanno tutti contribuito in maniera determinante a delineare la ricerca astratta o informale in Italia, con valori sicuramente internazionali, ma hanno anche espresso questo momento particolarmente ricco di stimoli. Alcuni sono certo più vicini a una delle due esperienze di base, ma per tutti, in questo decennio, è trasparente la molteplicità degli interessi e anche il travaglio dell'elaborazione linguistica.

L'originalità del contributo che da questi artisti ci proviene, consiste proprio nell'aver dato origine a un linguaggio dove la confluenza di più matrici conduce a una forma plurale che è cosa differente dalle singole componenti a cui analiticamente si può risalire.

La forma, in questo caso, non si afferma per la sua costruttività o si nega per la sua labilità, ma si distingue per la diversità che può produrre e in cui può riprodursi. Gli artisti stessi sembrano interrogare diversamente la propria strumentazione linguistica, così da trarne risposte differenti.

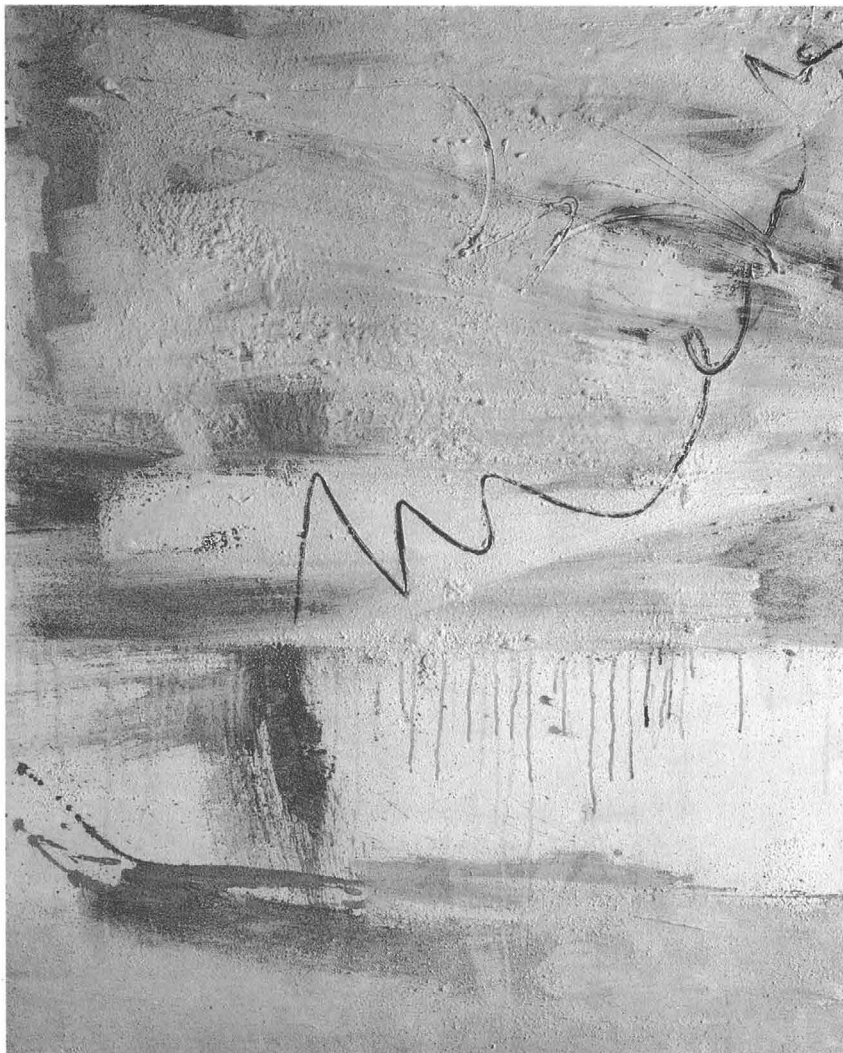
La contaminazione tra più matrici si concentra nel processo di definizione formale. Processo che trova spesso nella forma, ed è questo uno degli aspetti che voglio sottolineare, non una soluzione, ma l'espressione della sua inquietudine.

La mobilità, la trasformabilità, sono infatti caratteri permanenti di questi lavori. La struttura è sempre suscettibile di modifiche, di improvvise aperture alla diversità. Anche nei casi di più definito impianto, la costituzione non è bloccata, non si fissa, si sottrae anzi a un ordinamento definitivo.

Quando Fontana nel 1949 presenta l'*Ambiente spaziale a luce nera*, avvia una ricerca sulla pura spazialità intesa come luogo indeterminato e indeterminabile. La luce nera dissolve ogni struttura precostituita, ogni idea o attinenza architettonica. Nello spazio galleggia e si protende una presenza materica che, in assenza di ogni riferimento, si espande assumendo un andamento fluido, tentacolare. Spazio e materia sono presentati in una specie di alba primordiale, dove ciò che si forma non sembra avere forma e lo spazio in cui si è immersi assorbe e nasconde le figure più che rivelarle.

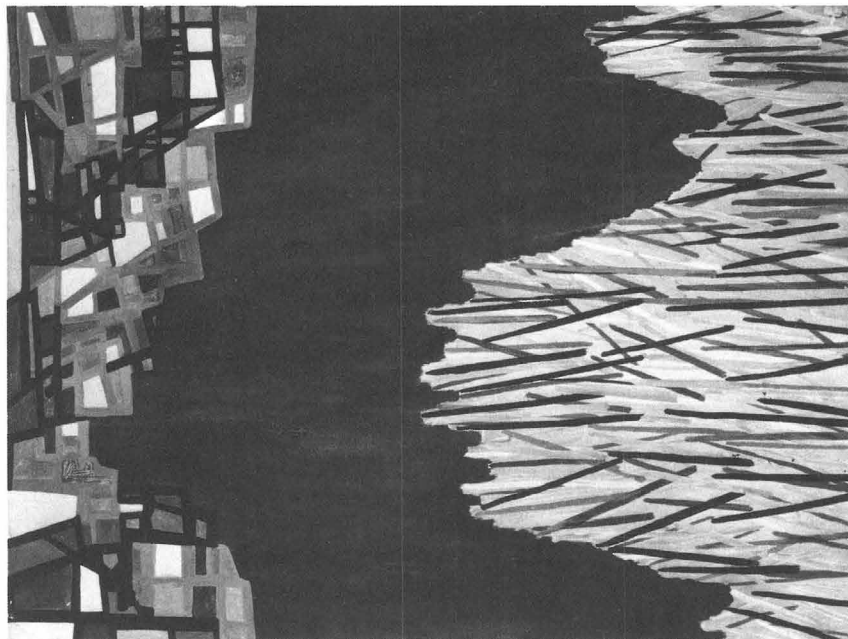
Anche nei primi lavori intitolati *Concetto spaziale* del 1949, Fontana fora la superficie con lo stesso spirito con cui esplora lo spazio tridimen-

Gastone Novelli
Danza clandestina, 1959

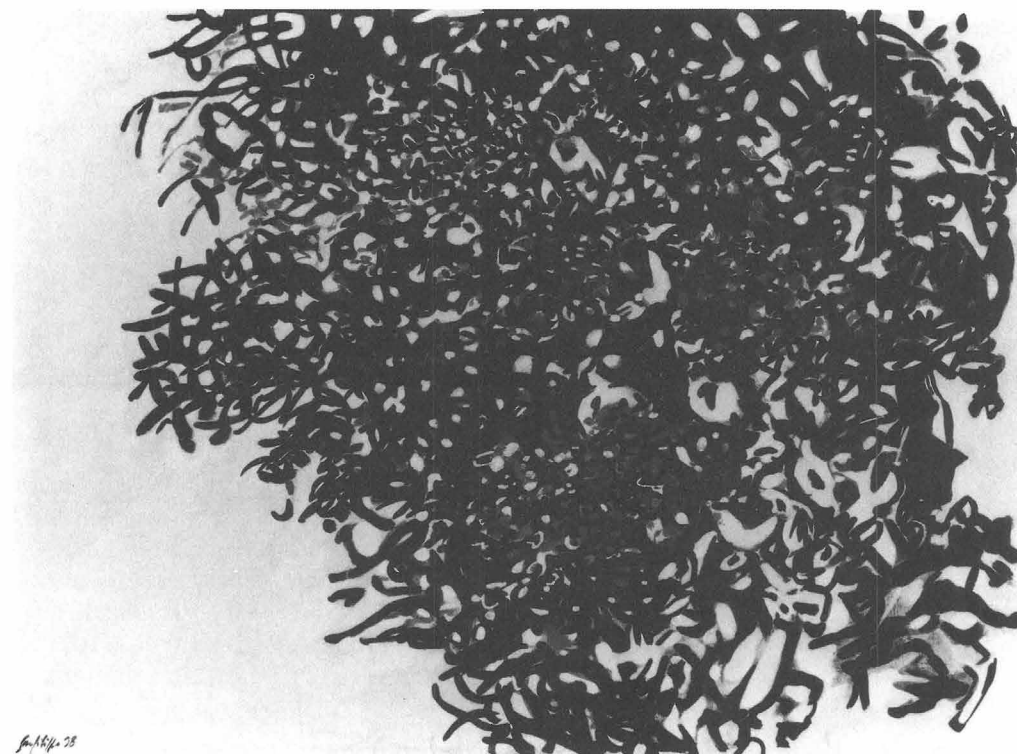


sionale, ma giungendo a un differente risultato. Qui l'indeterminato si determina. Dell'infinito può restare un'indicazione, un concetto di spazio che diviene però immediatamente anche traccia concreta di un gesto. Un gesto ripetuto, come si riproduce la materia negli anni appena successivi, con frammenti di vetro e densi grumi di colore. La molteplicità degli interventi, la pura concettualità accanto alle presenze sensibili, la fusione e trasformazione delle matrici originarie astratte e informali, aprono a una diversa e fertilissima dimensione dalla quale trarranno spunto, negli anni Sessanta, linee di ricerca totalmente differenti.

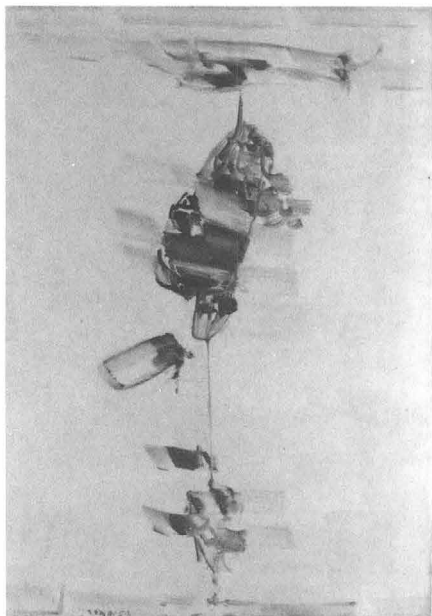
Achille Perilli
Due forme in contrasto nello spazio, 1950



Antonio Sanfilippo
Composizione, 1958



Sanfilippo 58



Vedova, alla mobilità e all'impeto già rintracciabili in alcuni inchiostri su carta degli anni Trenta, in cui rilegge autonomamente lo spazio barocco, Piranesi o Tintoretto, aggiunge una precocissima attenzione per il Futurismo. Nel 1948, con rapida progressione, dinamismo boccioniano e componente espressionista si innestano in maniera originale nella sua già connaturata propensione a una espressività tesa e drammatica. Nasce così quel ritmo incessante che distinguerà questa pittura, dove astratto e informale si dissolvono come categorie, dando origine a una struttura pittorica multiforme. Gestualità e segno errante non conoscono dissipazione, ma seguono una propria logica costruttiva. Mentre la drammaticità con cui si lacera e frammenta ogni ordine formale, trae la forza di una saldatura unitaria nell'intenzionalità e continuità dell'azione.

L'azione, intesa come forza dinamica di intervento, diviene una più controllata gestualità, un differenziato accadere dove il gesto può anche essere del tutto assente, in quegli artisti che qui ci interessano e che hanno più radicalmente condiviso le pratiche del segno. Accardi, Capogrossi, Novelli, Perilli, Sanfilippo, Scanavino, Tancredi, hanno trovato ciascuno un proprio differente segno, ma per tutti fonte di un'esperienza profonda e particolarmente emblematica di quella coniugazione tra astratto e informale che stiamo seguendo.

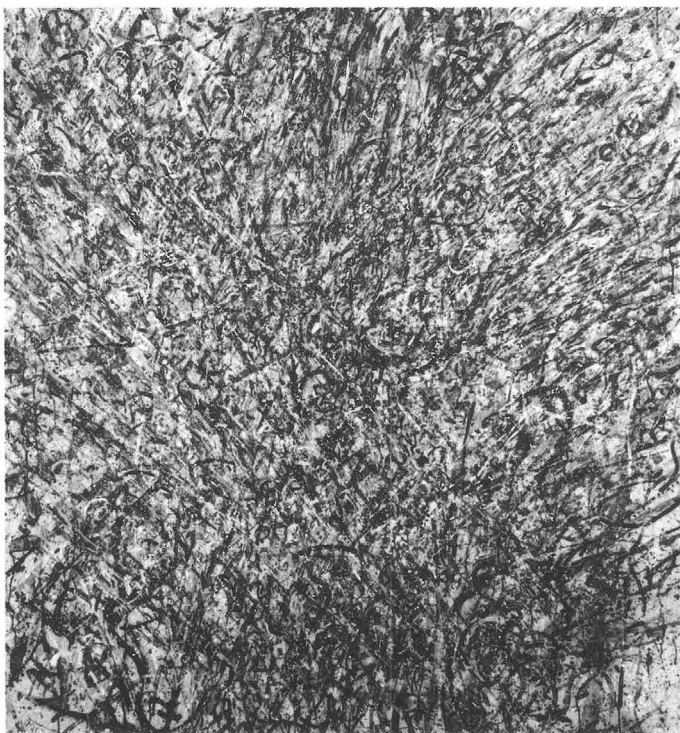
È nel determinarsi delle singole caratteristiche che il segno diviene luogo e strumento di una sottile operazione, in cui la modifica anche di una sola parte può condurre a sostanziali trasformazioni. Il segno non si fissa, ma si moltiplica, si riproduce, si modula nella continua variazione.

In Accardi e Sanfilippo il segno nasce nei primi anni Cinquanta come estrema disarticolazione e frammentazione di ogni più strutturata immagine. Il segno è mobile, vivace, alterna spinte centrifughe a addensamenti centripeti. Diverso in questi due artisti è il sistema con cui i segni stabiliscono rapporti sia tra se stessi, che tra sé e la superficie. Sempre più strutturalmente concatenato, individualmente libero, ma pensato nei rapporti e nelle relazioni, è il segno di Accardi. Proliferante, incontenibile, difforme, mosso da accelerazioni o rallentamenti di ritmi, è quello di Sanfilippo. Anche in Tancredi la frammentazione, che assume spesso l'aspetto di una vera atomizzazione, conosce una forte impronta ritmica. Nell'artista veneto però la ricerca linguistica, dominata dalla sua inquieta

Emilio Scanavino
Nascenza, 1953



Tancredi
Primavera, 1955/56



necessità di continue sperimentazioni, si estende a soluzioni che vedono il segno assumere caratteristiche diverse.

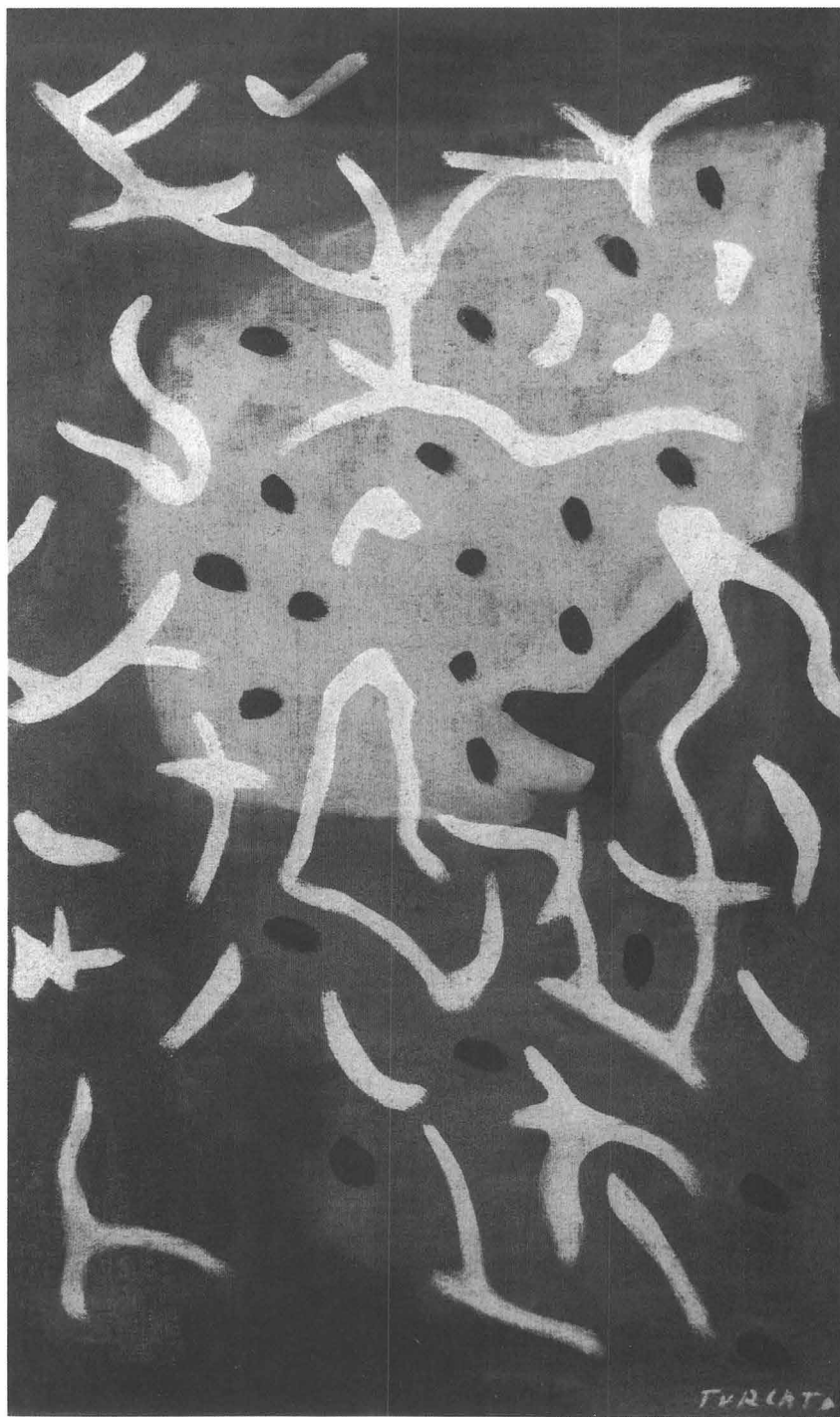
La differenza nella ripetizione è invece la peculiarità di Capogrossi. Da un'unica matrice segnica nasce un ordine formale basato sulle varianti, legate però al rispetto di una costante che è la riconoscibilità dell'origine, di quel segno articolato che può calarsi in ruoli anche molto diversi restando sempre se stesso. Fedele a se stesso è anche un segno che si pone all'opposto di Capogrossi: il segno vibrato e scattante di Scanavino, nato dall'ostinata volontà di affermare il proprio esistere. Un segno, quello di Scanavino, solo parzialmente automatico e mai casuale, ma intenzionale e consapevole del rapporto che lo lega al gesto. È infatti gestuale, ma riflessivo; informale, ma strutturato. Segno come presenza e complessità della coscienza.

Perilli tra il 1950 e il '59 ci offre un percorso esemplare del segno che, proveniente da una matrice astratta, entra in un interrotto processo di modificazioni che lo moltiplicano e ne ampliano le possibilità. Determinante a un certo punto è forse l'esperienza dell'automatismo surrealista e le sue riletture nell'ambito informale. La contaminazione è del resto una delle modalità con cui Perilli filtra nel lavoro la vivacità degli interessi culturali. Novelli ha condiviso con Perilli molti di questi interessi, non casualmente fondano assieme nel '57 la rivista *L'esperienza moderna*. La pittura di Novelli, particolarmente nella seconda metà degli anni Cinquanta, mantiene una radicata componente dadaista, l'amore per Man Ray è indubitabile, e al tempo stesso accoglie i suggerimenti segnici e materici dell'Informale. Da qui inizia quella intricata mappa di cancellazioni e scritture che sfoceranno poi nel suo particolare e personalissimo mondo.

Protagonista di un'assoluta libertà inventiva e associativa è Turcato. Segni, composizioni maculate, reticoli geometrici, presenze informi, primi utilizzi di materiali, tutto è strumento di una felicità creativa che è anche continua sperimentazione. Una sola costante, una connessione che domina e lo distingue sempre: il colore, come energia prima da cui dipende anche la stessa forma.

Il colore e la luce attraverso il colore, è certo uno dei temi attinenti alla pittura di Dorazio, che però sarebbe riduttivo legare a una sola caratteri-

Giulio Turcato
Segnico, 1953/54



stica, segno o colore che sia. Il lavoro di Dorazio è una approfondita e incessante verifica sul farsi stesso della pittura, in particolare sul suo apparire come fenomeno, come energia cromatica radiante. Il processo che negli anni Cinquanta lo porta alla realizzazione delle prime tramature monocrome, gli permette anche di raggiungere un'inedita idea di spazio profondo e pulsante, assolutamente svincolato dai canoni astratti o informali.

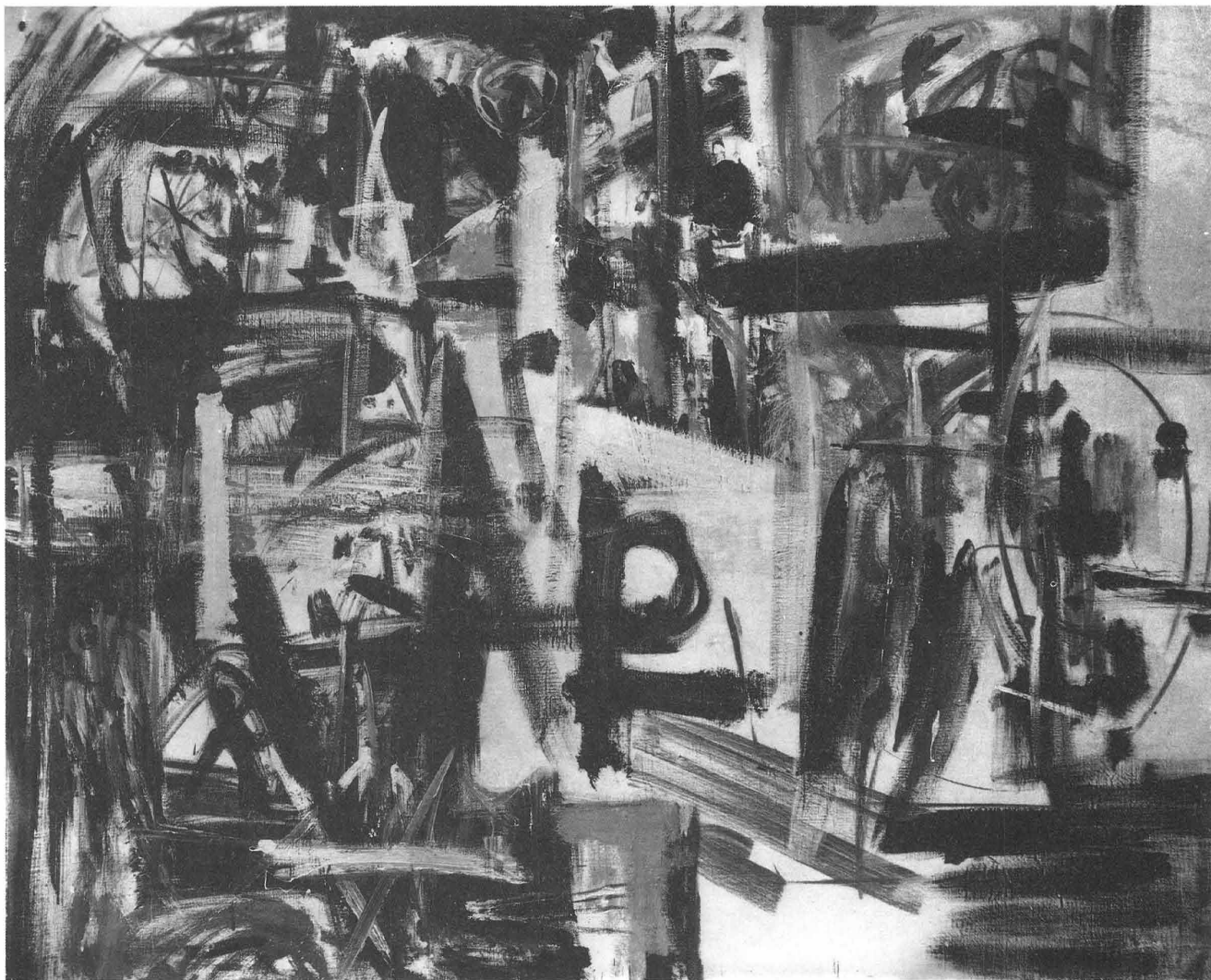
Il problema dello spazio è dominante in Nigro, che lo affronta con una strumentazione linguistica di matrice astratta, ma utilizzata secondo una concezione profondamente innovativa. La razionalità classica è sostituita da una ragione complessa e spesso dichiaratamente drammatica. Da qui nascono quegli sfondamenti strutturali, quelle profondità pluridimensionali, che costituiscono il suo concetto di «spazio totale». Uno spazio, quello di Nigro, che accoglie le tensioni e le conflittualità della storia e dell'individuo.

Romiti, dalla prima, diffusa rilettura che gli artisti italiani ebbero del Cubismo nel dopoguerra, giunge rapidamente a una essenzialità dell'impianto compositivo e a una attenzione per i valori di pura pittura. Da qui inizia quella sua rarefazione delle atmosfere e del segno pittorico che puntano alla qualità, non come attributo, ma come categoria ampia di un modo di essere e comunicare.

Anche la scultura partecipa negli anni Cinquanta a questo percorso di confine tra i linguaggi e certo Consagra più di altri sente il fascino e l'urgenza di superare posizioni tradizionali. La sua scultura, scartando la centralità in favore di una visione frontale, non afferma solo una scelta ideologica, ma innesta un processo che incide profondamente sul rapporto tra spazio e oggetto concreto. Il forte recupero di valori legati alla superficie, immessi però in una piena spazialità, tendono a creare una dimensione plastica che si svincola dal modellato, procedendo per stratificazioni e intagli. Si crea così un colloquio e un confronto su una pluralità di relazioni che sono formali, ma anche, più estesamente, di coscienza esistenziale.

La pluralità della forma che si delinea negli anni Cinquanta, parte dalla pura determinazione del pensiero per accogliere quell'indeterminato che è sempre sotteso, che attende e si cela, ma sappiamo fare parte integrante

Emilio Vedova
Dal ciclo della protesta '56, n. 4, 1956



di ogni pensiero. Formalità e informalità sono complementari, come è per il pensiero che le genera. Così quanto dal pensiero o dalla forma si discosta, è nelle possibilità del pensiero, della forma. La forma comprende tutte le lontananze che le si riferiscono. Frapporre una distanza è infatti riconoscere un rapporto che si vuole modificare, ma che esiste. Queste sono le pluralità che la forma contiene e che può esprimere separatamente, esasperatamente, come spesso avviene, ma anche globalmente. In un annodarsi di confini che si fanno giunture, in un moltiplicarsi di biforcazioni che si fanno struttura.

Si pone così il problema del rapporto tra il singolo elemento e l'organizzazione che lo concerne e da cui non può prescindere. Per l'artista l'organizzazione inizia prima dell'opera e non termina nemmeno con il suo termine. L'organizzazione precede la forma e l'accompagna, ma non potrebbe precedere se non ciò che è già annunciato.

L'organizzazione, come accade molto spesso per le declinazioni gestuali e segniche dell'Informale, è la vera strutturata forma che utilizza, come matrice originaria, una presenza non formale, dai contorni labili. La singola informalità può però farsi strumento di una più ampia e globale organizzazione. Naturalmente mi riferisco a un'idea di organizzazione non restrittiva, sicuramente non progettuale, ma in cui è possibile riconoscere delle logiche che esulano dalla casualità. Ripetizioni, relazioni, aggregazioni, articolazioni, sono tutti aspetti che indicano il delinearsi di un sistema organizzativo.

Le modalità con cui il segno si organizza, permettono anche di distinguere tra l'unità, data da un configurarsi organizzato, e la molteplicità di una forma, che si realizza nella ripetizione differenziata.

L'organizzazione di elementi segnici informali e comunque liberi da regole costitutive, dimostra la possibilità della forma di ricomporsi e farsi riconoscere anche tramite ciò che le si sottrae e le si oppone. Senza darsi direttamente come tale, la forma recupera la propria identità quando appaiono percepibili dei possibili ordini di lettura. L'assenza di singole forme non esclude quindi sistemi formali.

Gli artisti a cui mi sono riferito e altri assieme a loro, non rispettando degli schemi che sentivano superati, hanno anche liberato quello sconfinato deposito e quel laboratorio permanente che è il linguaggio da bar-

riere costrittive. Hanno realizzato ciò che già Rilke affermò in una sua lettera: «non vi è né un al di qua né un al di là, ma la grande unità».

Nelle vicende tra astratto e informale, la contaminazione dei linguaggi apre a una complessità ricca di stimoli e anticipazioni. La forma plurale diviene espressione e testimonianza di un sapere che si riconosce nel fluire dell'esperienza, nella continua modificazione che percepire e riflettere comportano. Modificazione reciproca, profonda e incessante, rimodellata nello scorrere della conoscenza tra osservatore e osservato.

Il contributo che nasce negli anni Cinquanta con questo tipo di ricerca, non è allora storicamente rilevante solo per il più specifico contesto artistico, ma diviene sostanziale in un più vasto superamento di demarcazioni concettuali che suppongono ordini, chiarezze, stabilità dei modelli interpretativi, quando invece le fratture, le dispersioni, gli improvvisi mutamenti, sono un dato di fatto, sono quella catena di eventi che determinano l'affermarsi della diversità, la pluralità del senso.

CATALOGO

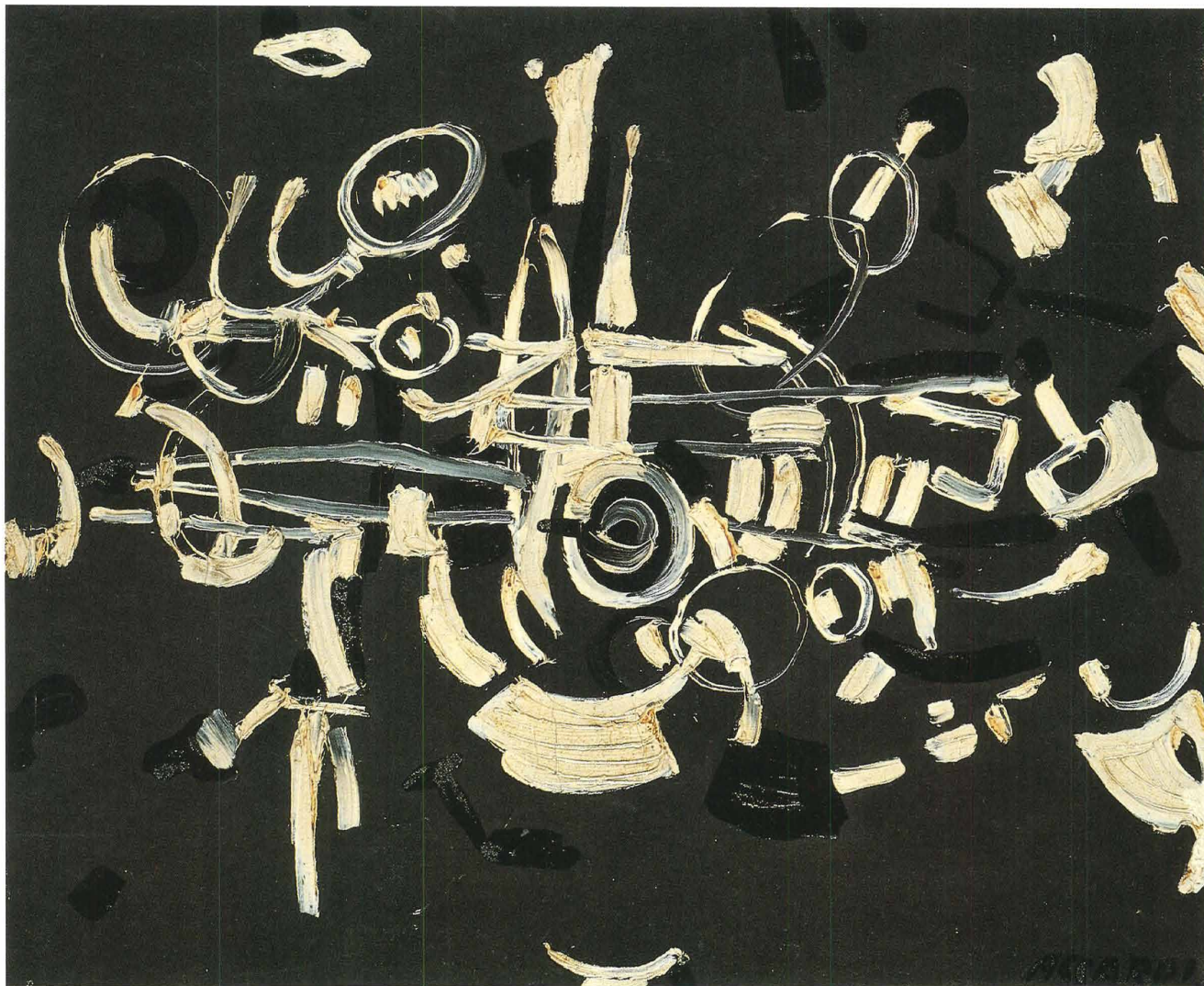
Per la consultazione degli apparati bio-bibliografici relativi a ciascun artista, si è indicata un'esauriente pubblicazione tra quelle edite in questi ultimi anni.

Carla Accardi

nata a Trapani nel 1924,
vive e lavora a Roma.

Bibl.: *Carla Accardi*, a cura di M. Bronver e
F. Gualdoni, Cooptip, Modena, 1989.

Cat. 1
Materico su grigio, 1954
smalto e olio su tela



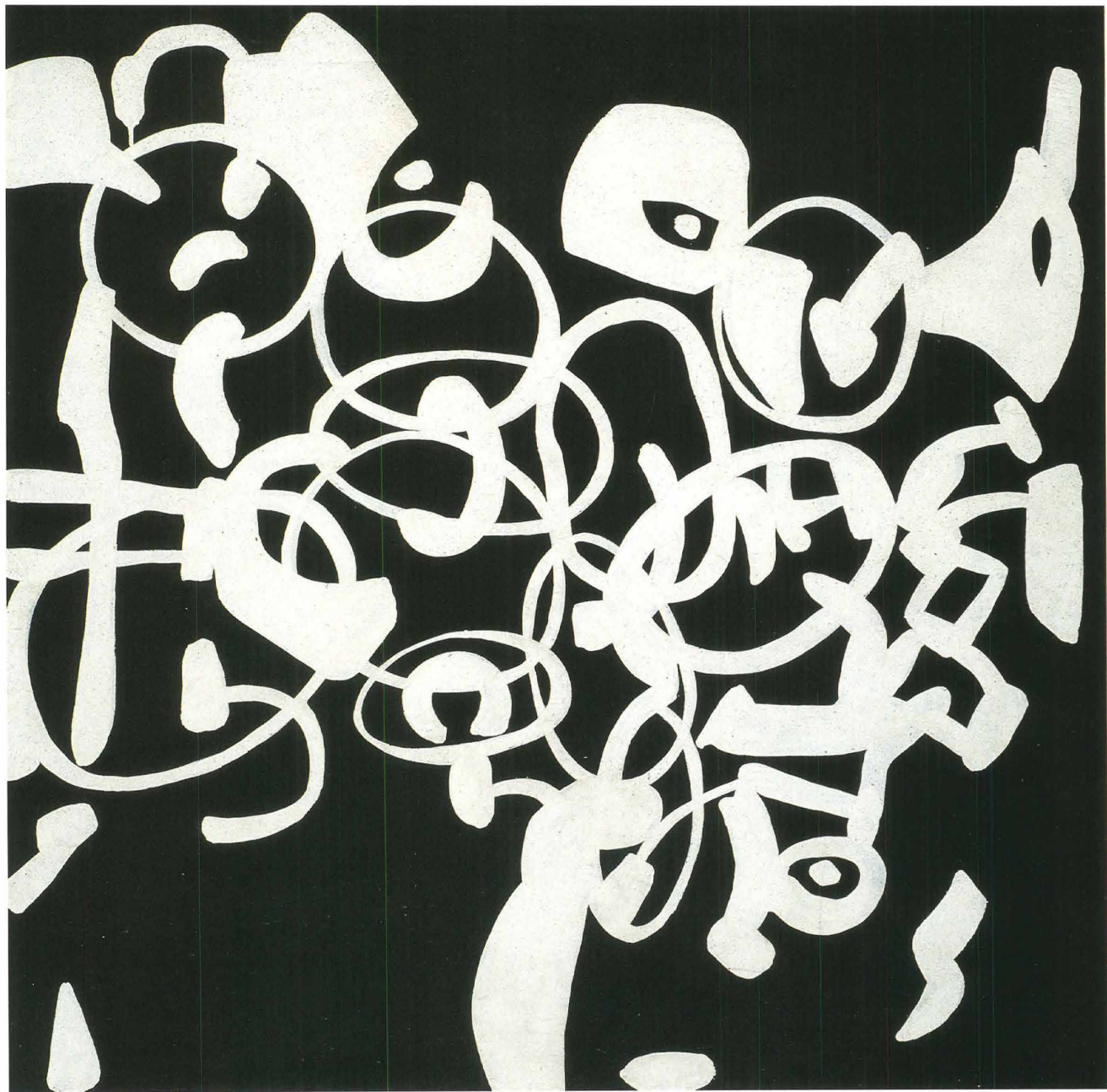
Cat. 2

Arciere con terra di Siena, 1954
vernice a smalto su tela

Cat. 3

Arciere bianco e nero n. 2, 1956
tempera alla cascina su tela





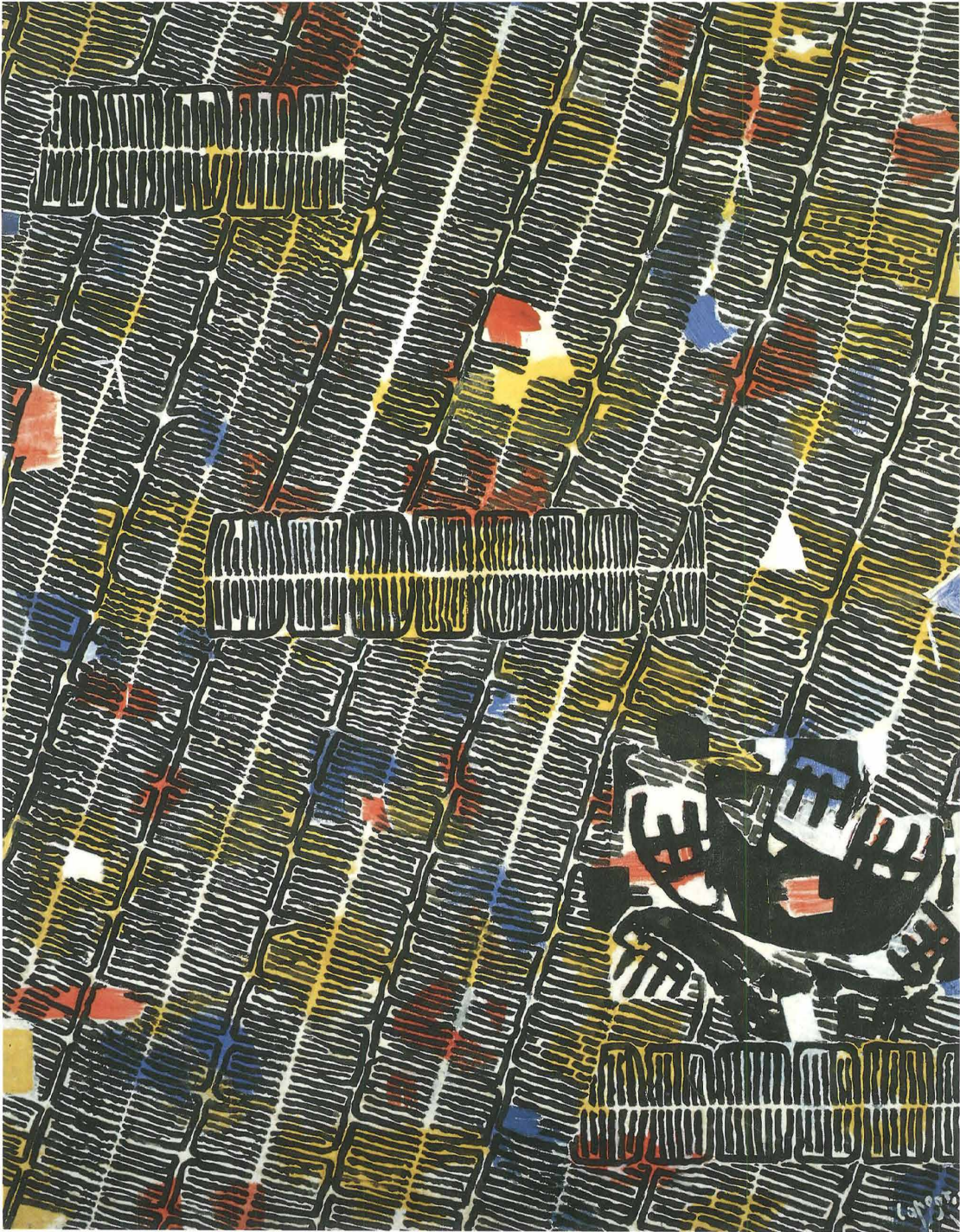
Giuseppe Capogrossi

nato a Roma nel 1900,
muore a Roma nel 1972.

Bibl.: *Capogrossi, Opere dal 1947 al 1972*, a
cura di M. Appa, De Luca, Roma, 1987.

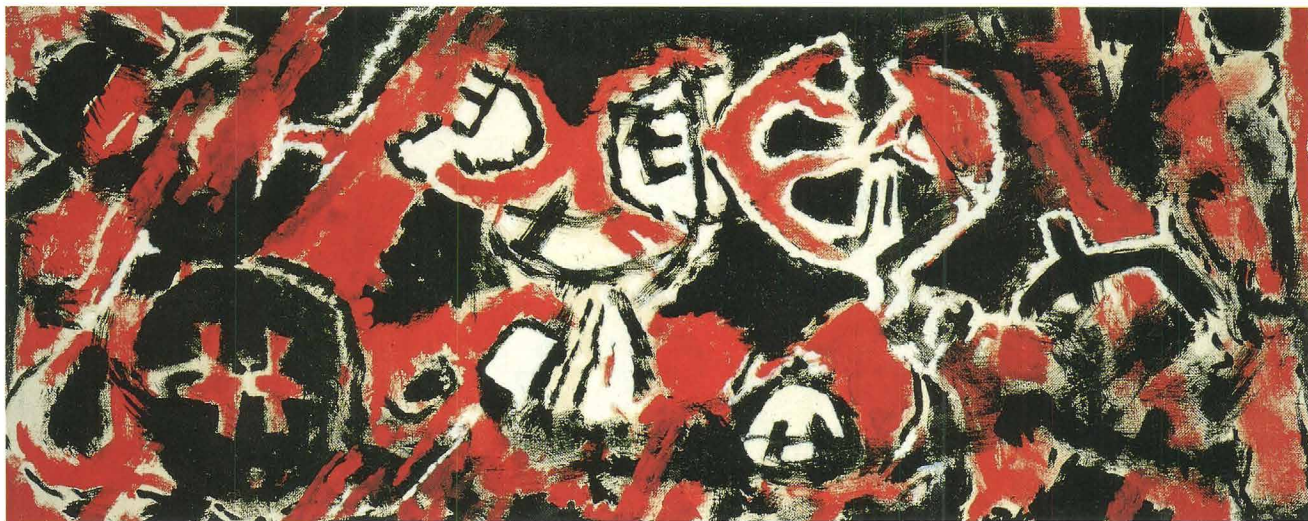
Cat. 4
Superficie 019, 1949
olio su carta intelata





Cat. 5
Superficie 1A, 1950
olio su tela

Cat. 6
Superficie 368, 1955
olio su tela



Pietro Consagra

nato a Mazara del Vallo (Trapani) nel 1920,
vive e lavora a Roma.

Bibl.: *Pietro Consagra*, a cura di A. Imponente e R. Siligato, Mondadori - De Luca, Milano - Roma, 1989.

Cat. 7
Plastico in lamiera, 1949
ferro verniciato blu e grigio





Cat. 8
Colloquio, 1955
bronzo

Cat. 9
Piccolo comizio, 1956
bronzo

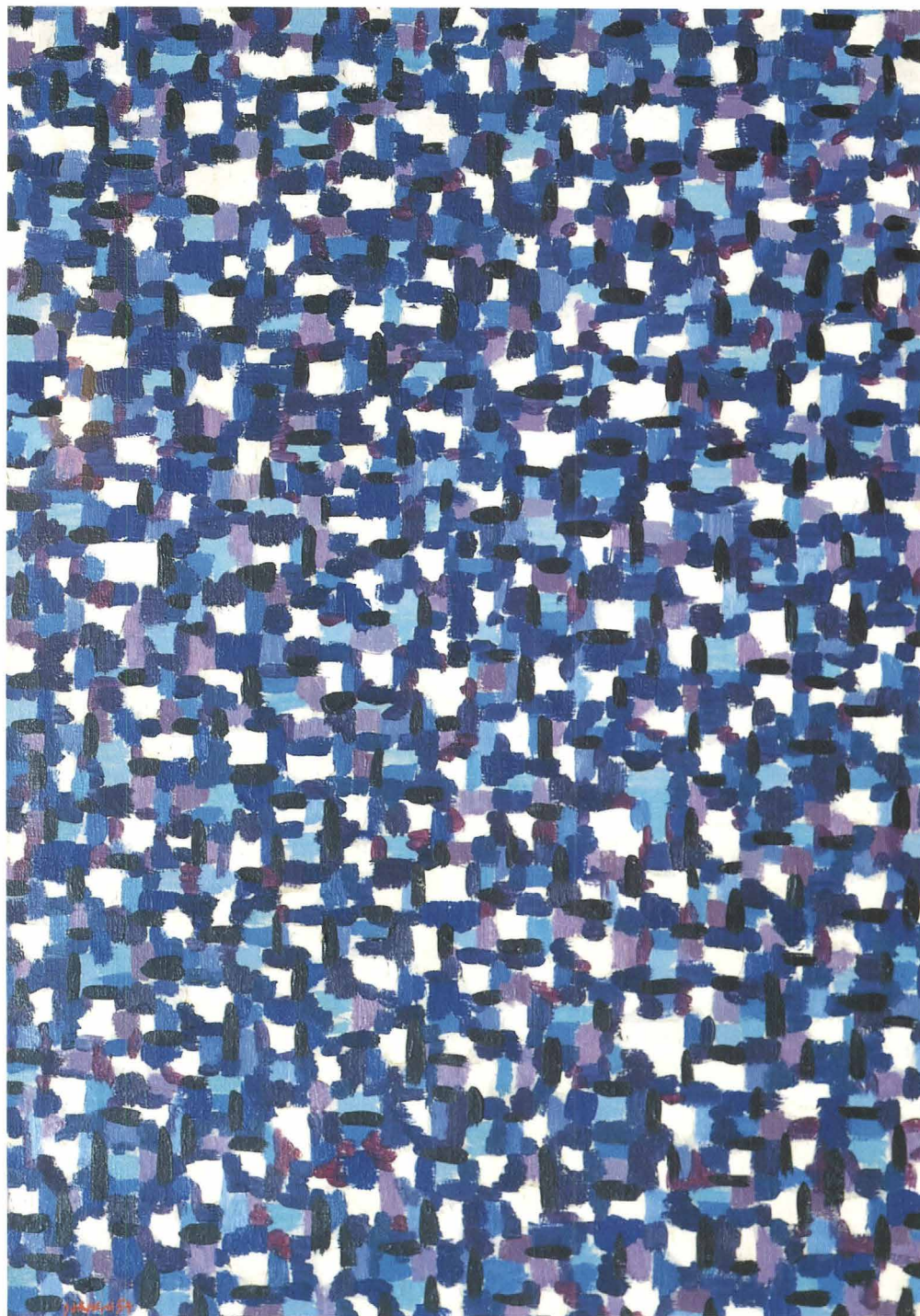


Piero Dorazio

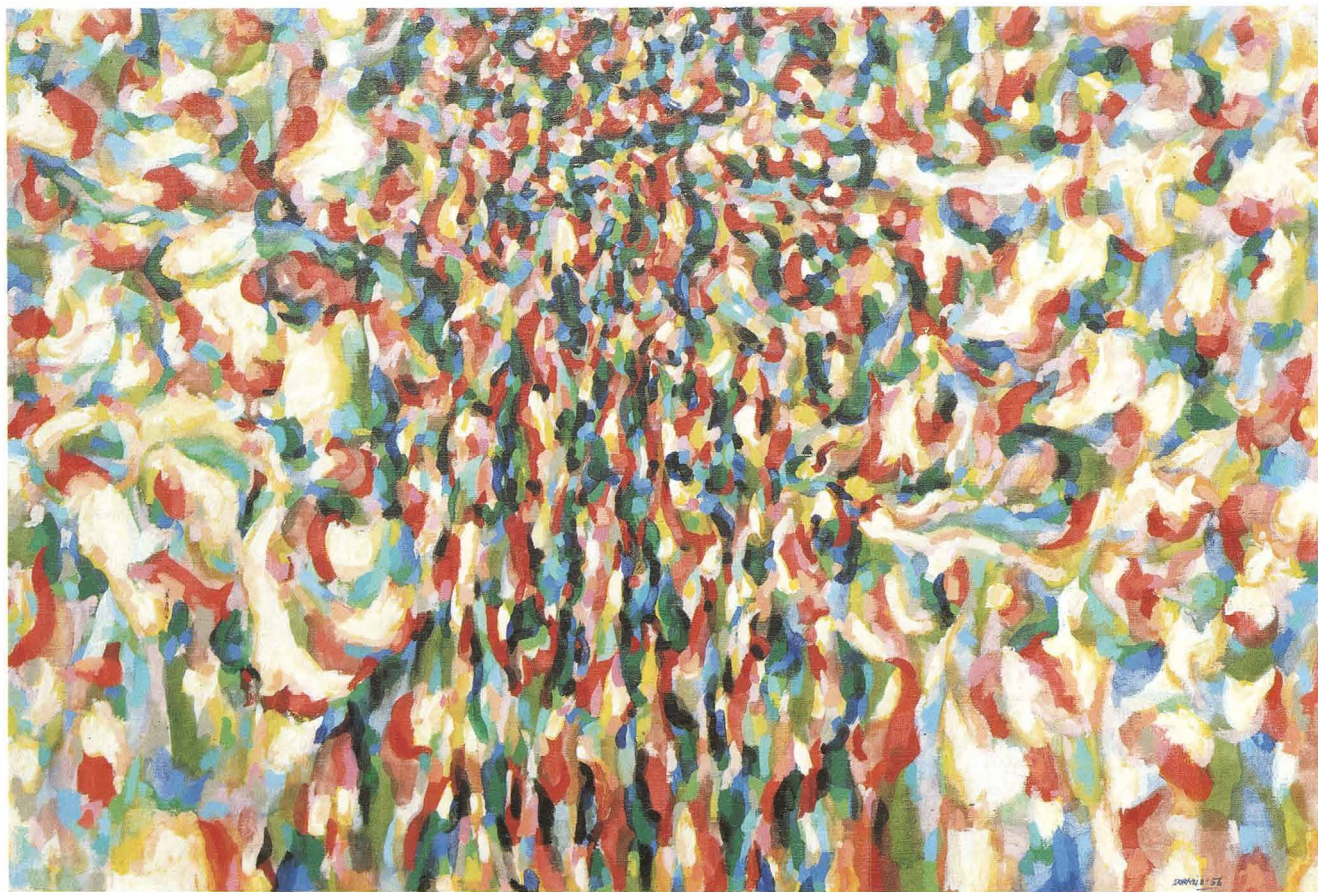
nato a Roma nel 1927,
vive e lavora a Todi (Perugia).

Bibl.: *Piero Dorazio*, a cura di N. Vernizzi,
Electa, Milano, 1990.

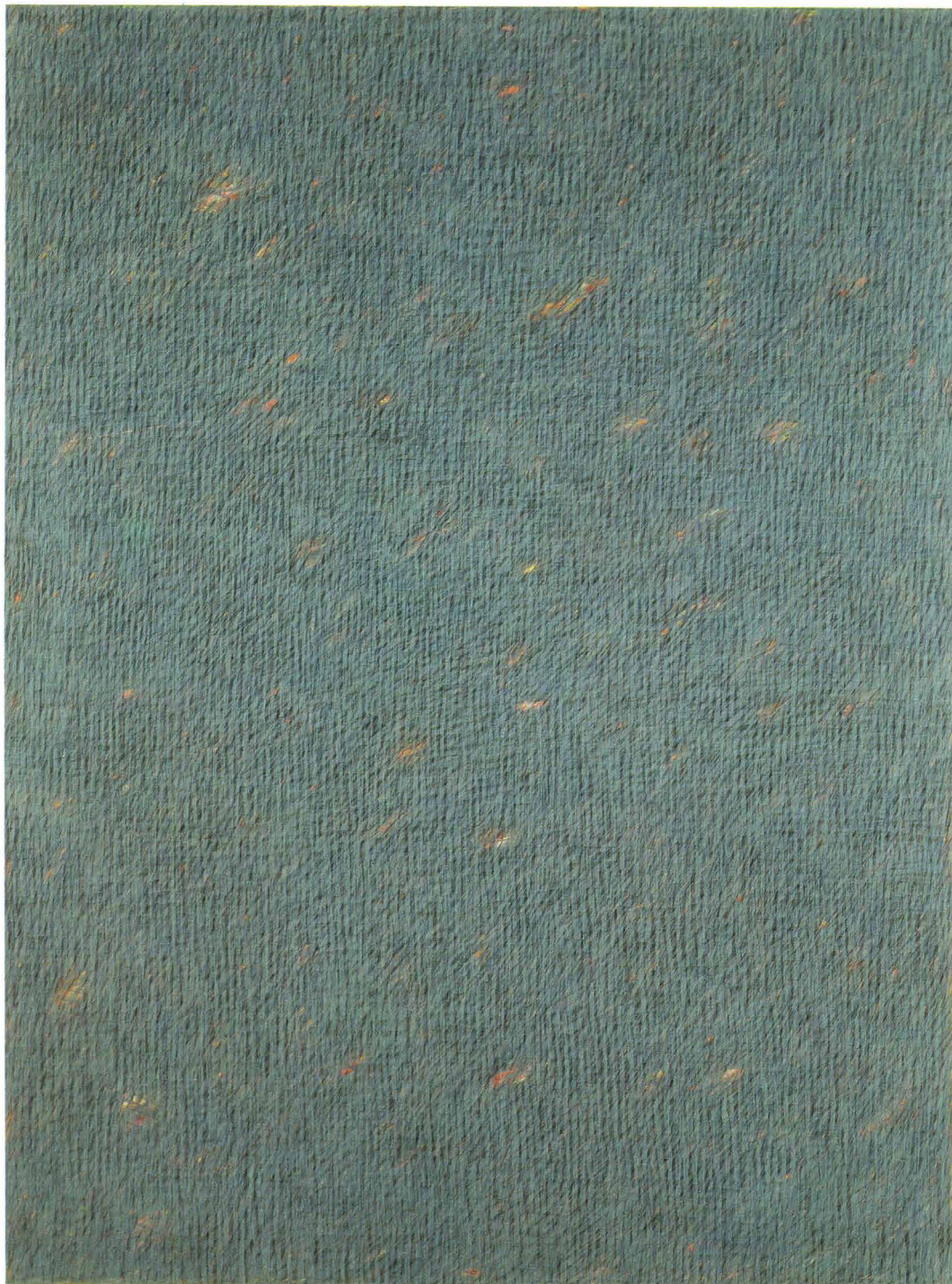
Cat. 10
*Conversazione telefonica
con Ulan Bator*, 1954
olio su tela



Cat. 11
Amore chiama colore V, 1956
olio su tela



Cat. 12
Tantalo T, 1958
olio su tela

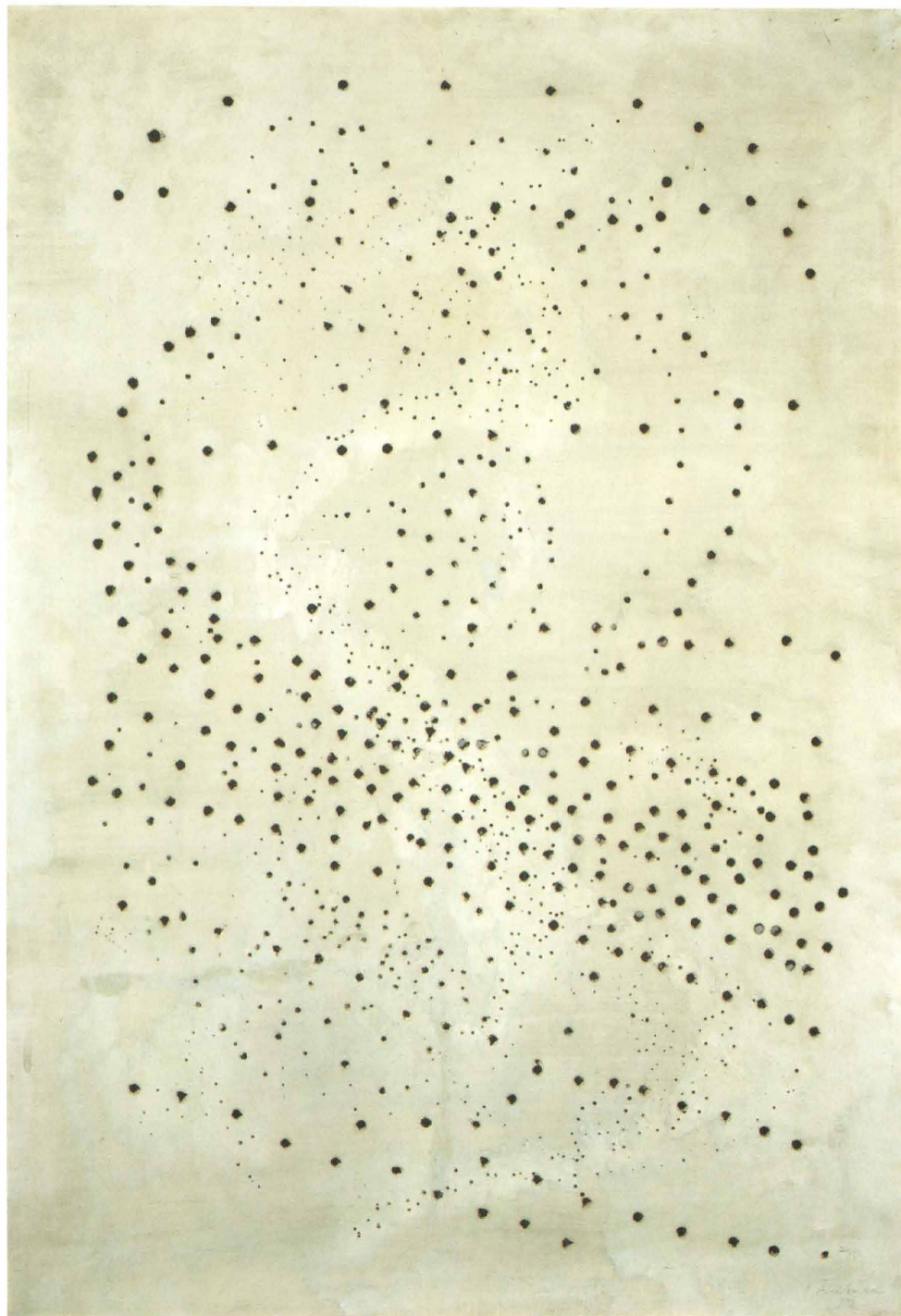


Lucio Fontana

nato a Rosario di Santa Fè, Argentina,
muore a Canobbio (Varese) nel 1968.

Bibl.: *Lucio Fontana*, Centro George Pom-
pidou, Parigi, 1987.

Cat. 13
Concetto spaziale, 1952
olio su tela, buchi





Cat. 14

Concetto spaziale 55 G 1, 1955

tecnica mista su tela

Cat. 15

Concetto spaziale, 1956

tecnica mista su tela



Mario Nigro

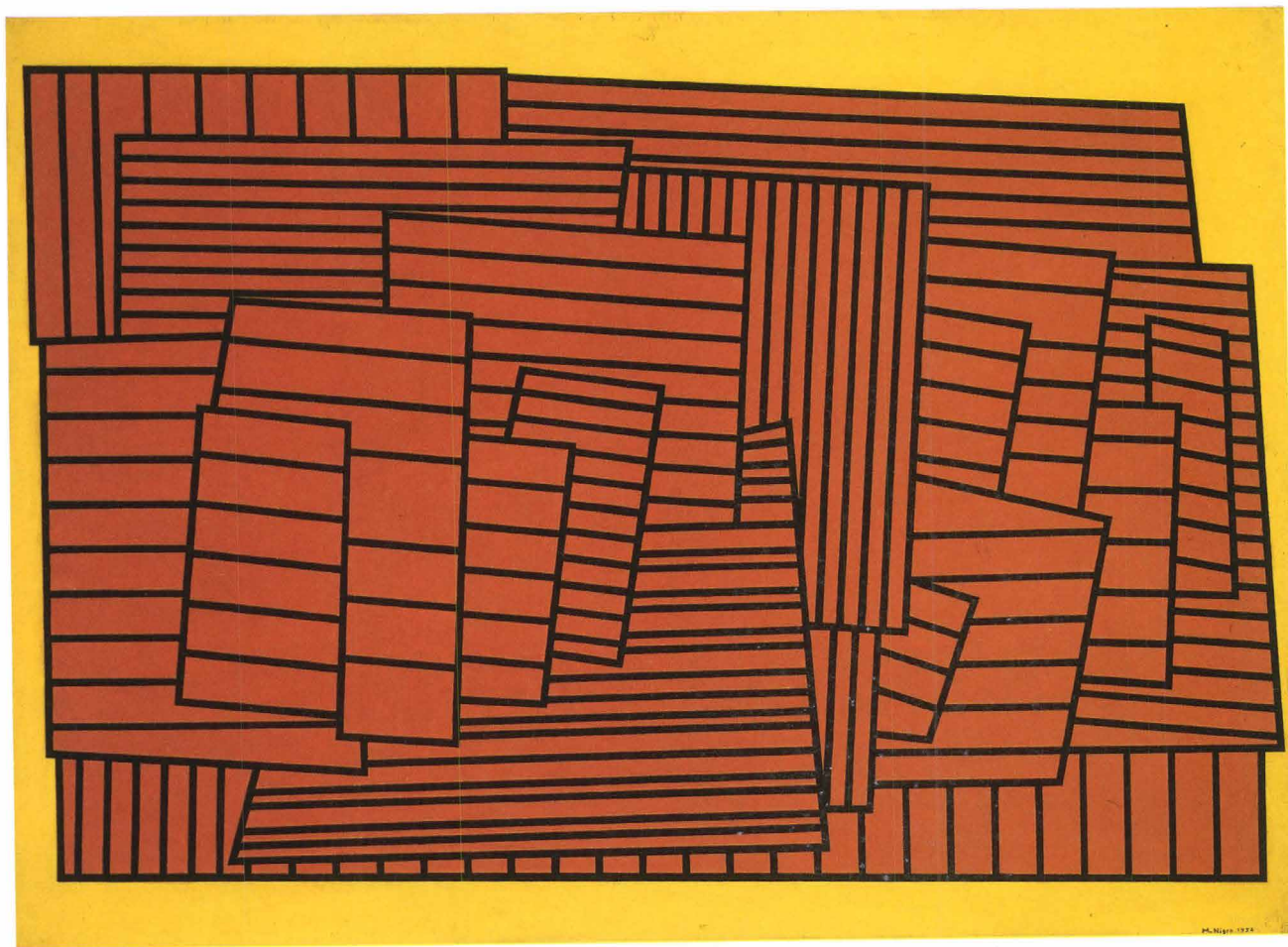
nato a Pistoia nel 1917,
vive e lavora a Milano.

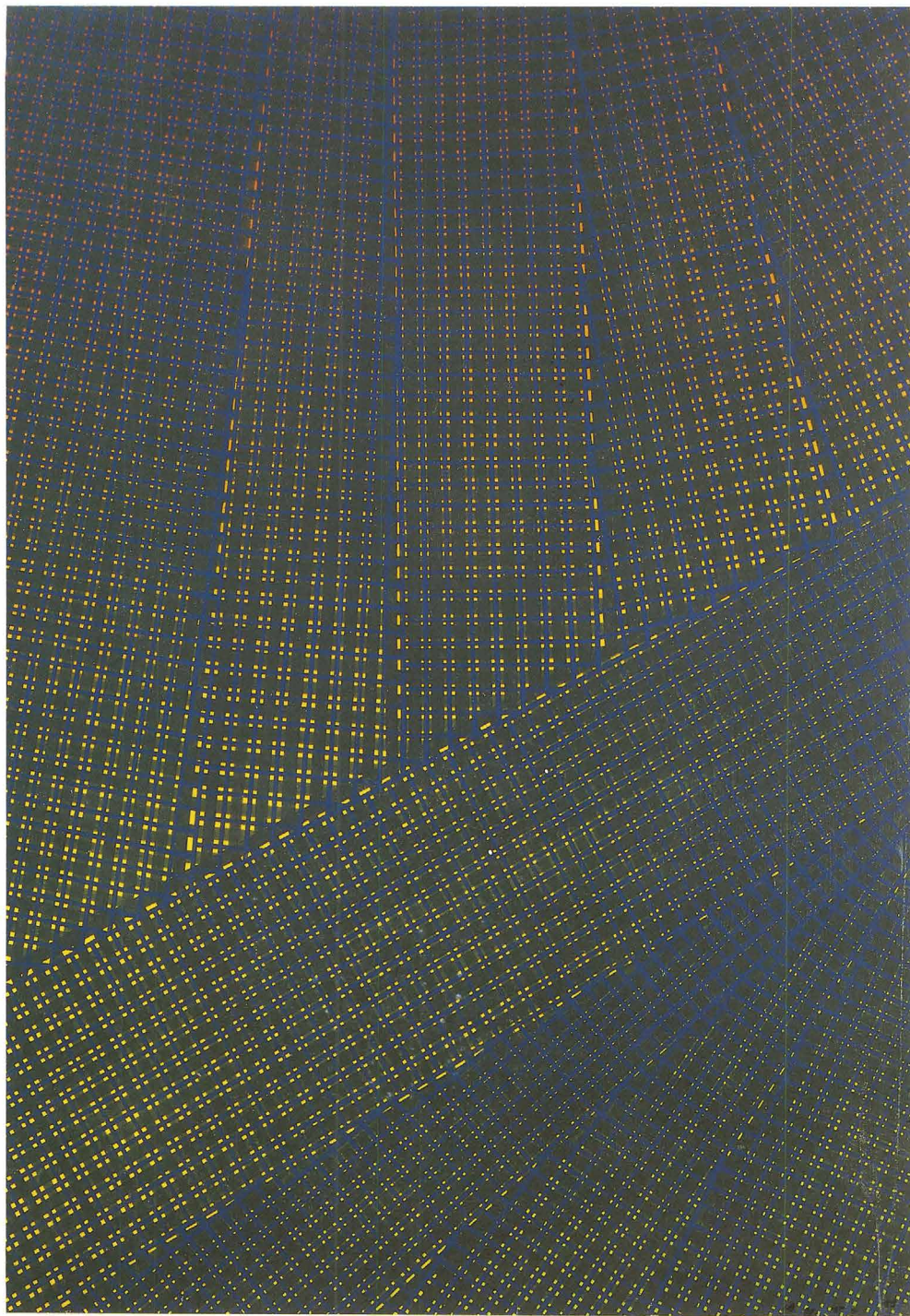
Bibl.: *Mario Nigro, Opere 1948-1955*, a cura di G.M. Accame, Comune di Monterone, 1989.

Cat. 16

Fuga in ritmo variato, 1952

olio su tela





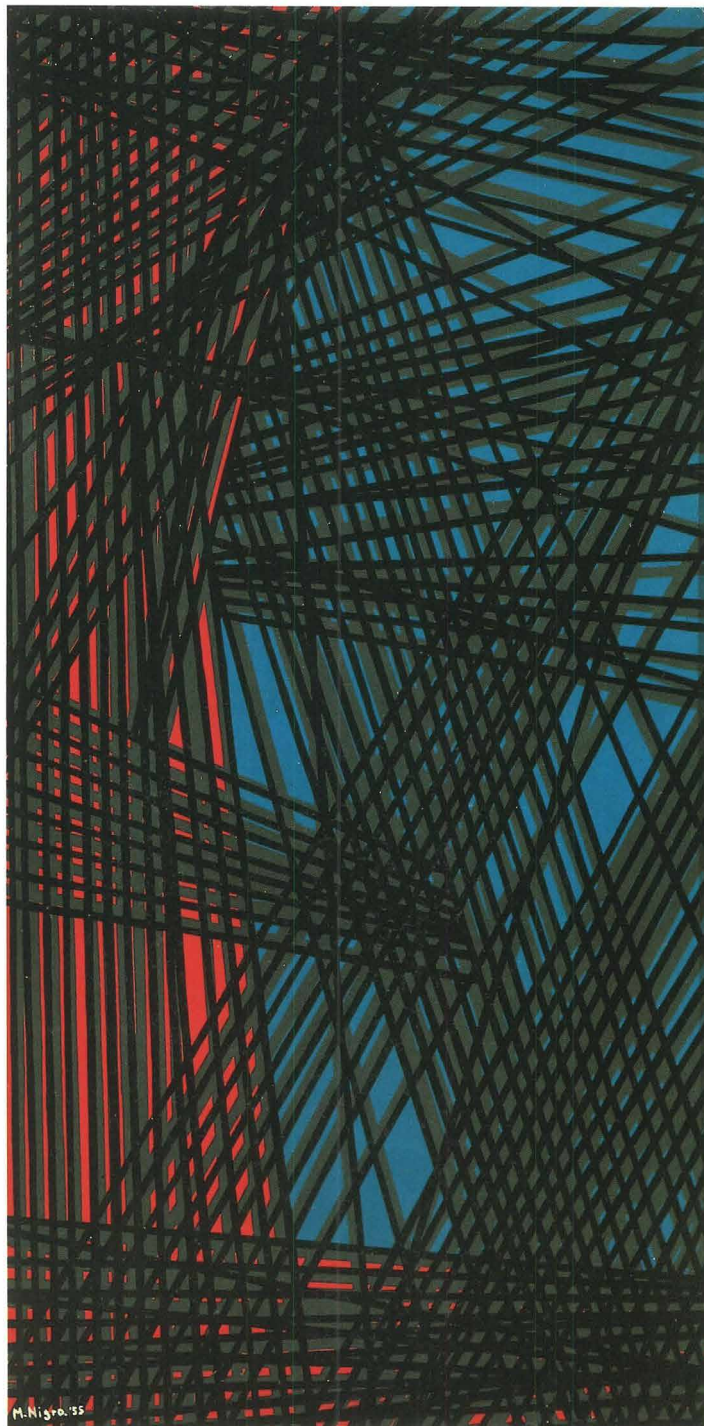
Cat. 17

Spazio totale: simultaneità drammatiche,
1954/55

tempera verniciata su tela

Cat. 18

Dramma nello spazio e nel tempo, 1955
smalto su tavola



Gastone Novelli

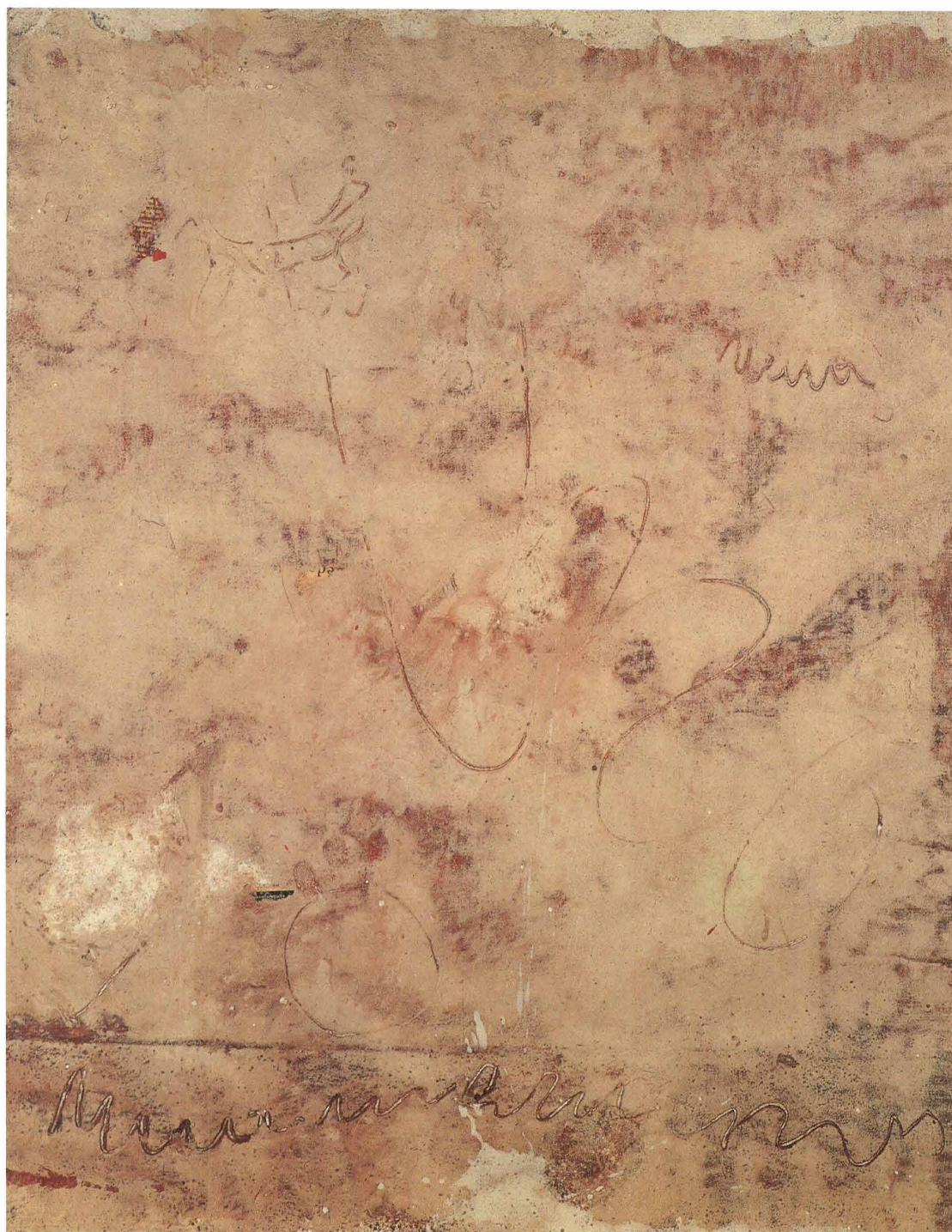
nato a Vienna nel 1925,
muore a Milano nel 1968.

Bibl.: *Gastone Novelli 1925-1968*, a cura di
P. Vivarelli, Mondadori - De Luca, Milano
- Roma, 1988.

Cat. 19

Perlita, 1958

tecnica mista su tela





Cat. 20
Era glaciale, 1958
 olio e gesso su tela

Cat. 21
Nascondersi vale la pena, 1959
 tecnica mista su tela



Achille Perilli

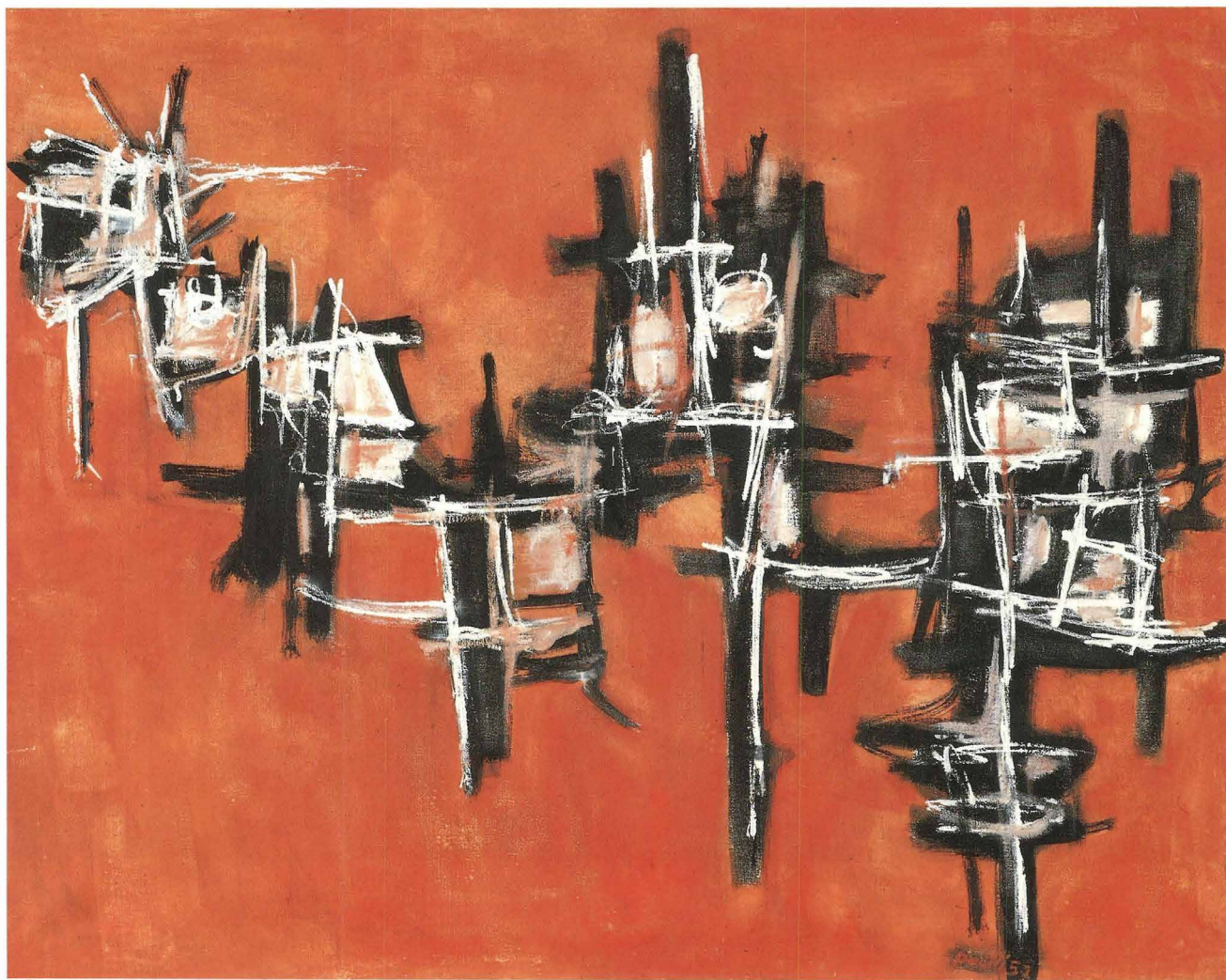
nato a Roma nel 1927,
vive e lavora a Roma.

Bibl.: *Achille Perilli*, a cura di P. Vivarelli,
Mondadori - De Luca, Milano - Roma,
1988.

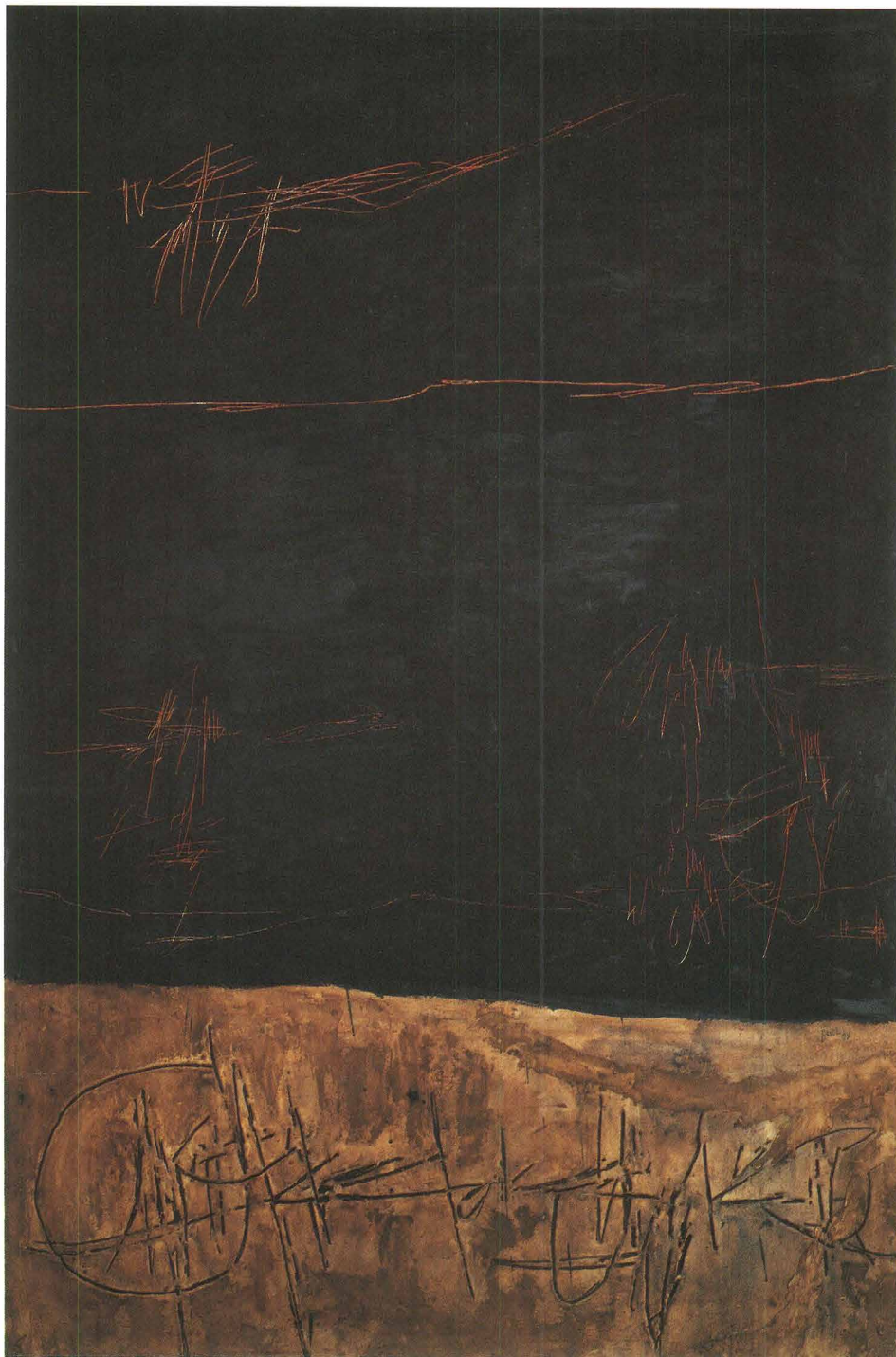
Cat. 22
C di grande spazio, 1951
tecnica mista su carta intelata



Cat. 23
Il grande saggio, 1957
tecnica mista su tela



Cat. 24
La storia del Mammuth, 1959
tecnica mista su tela

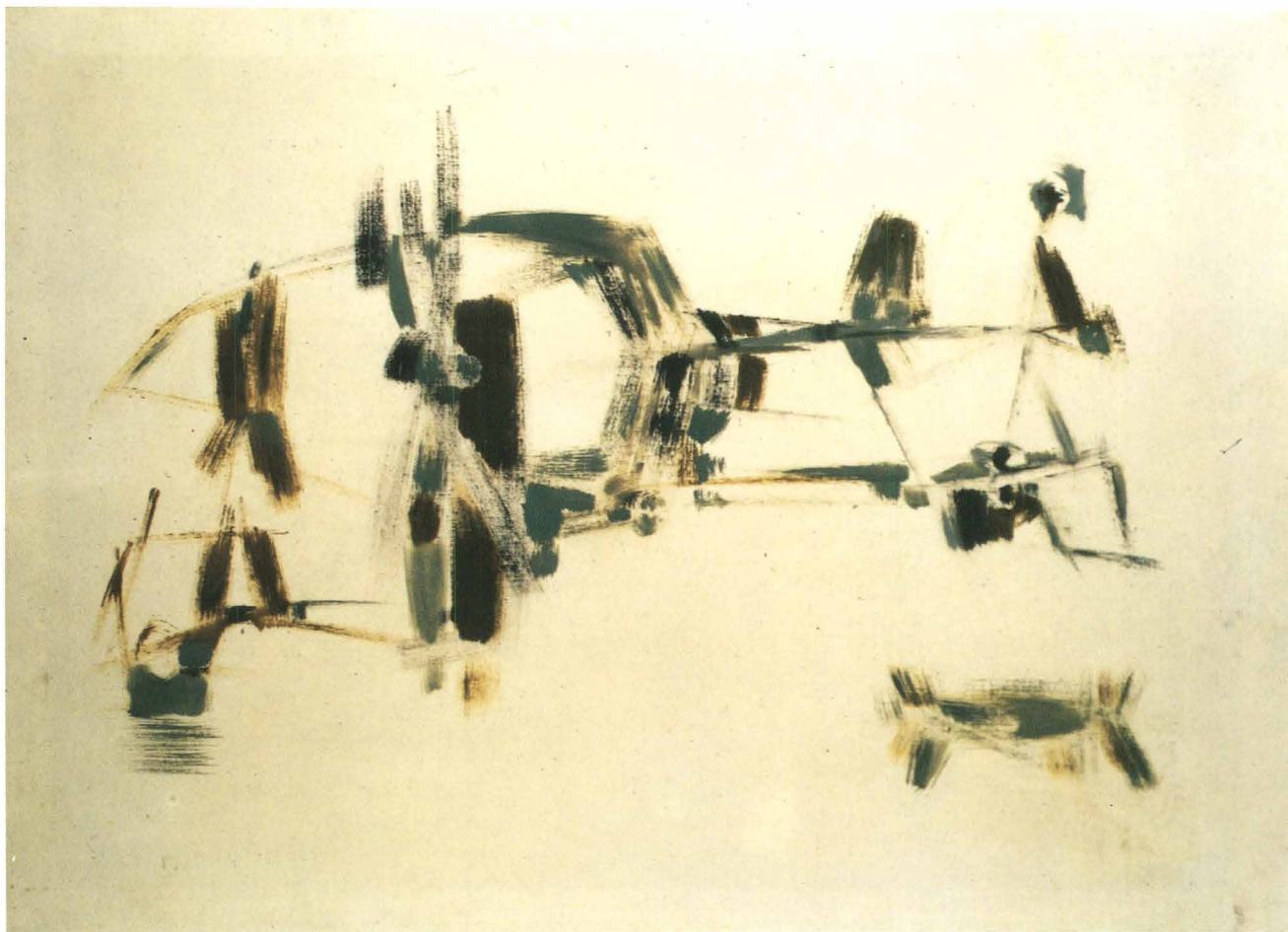


Sergio Romiti

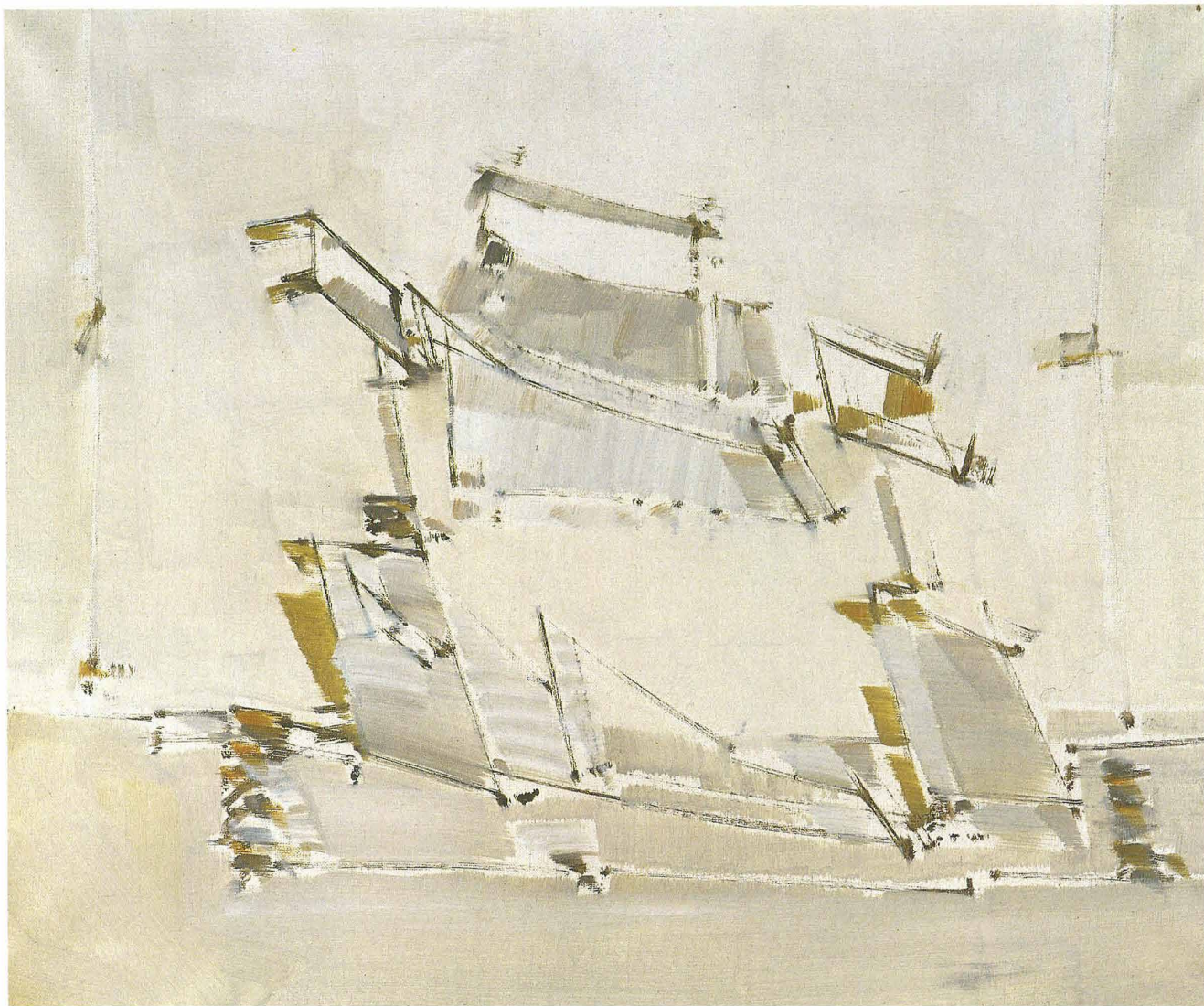
nato a Bologna nel 1928,
vive e lavora a Bologna.

Bibl.: *Sergio Romiti*, a cura di M. Calvesi,
Grafis, Bologna, 1976.

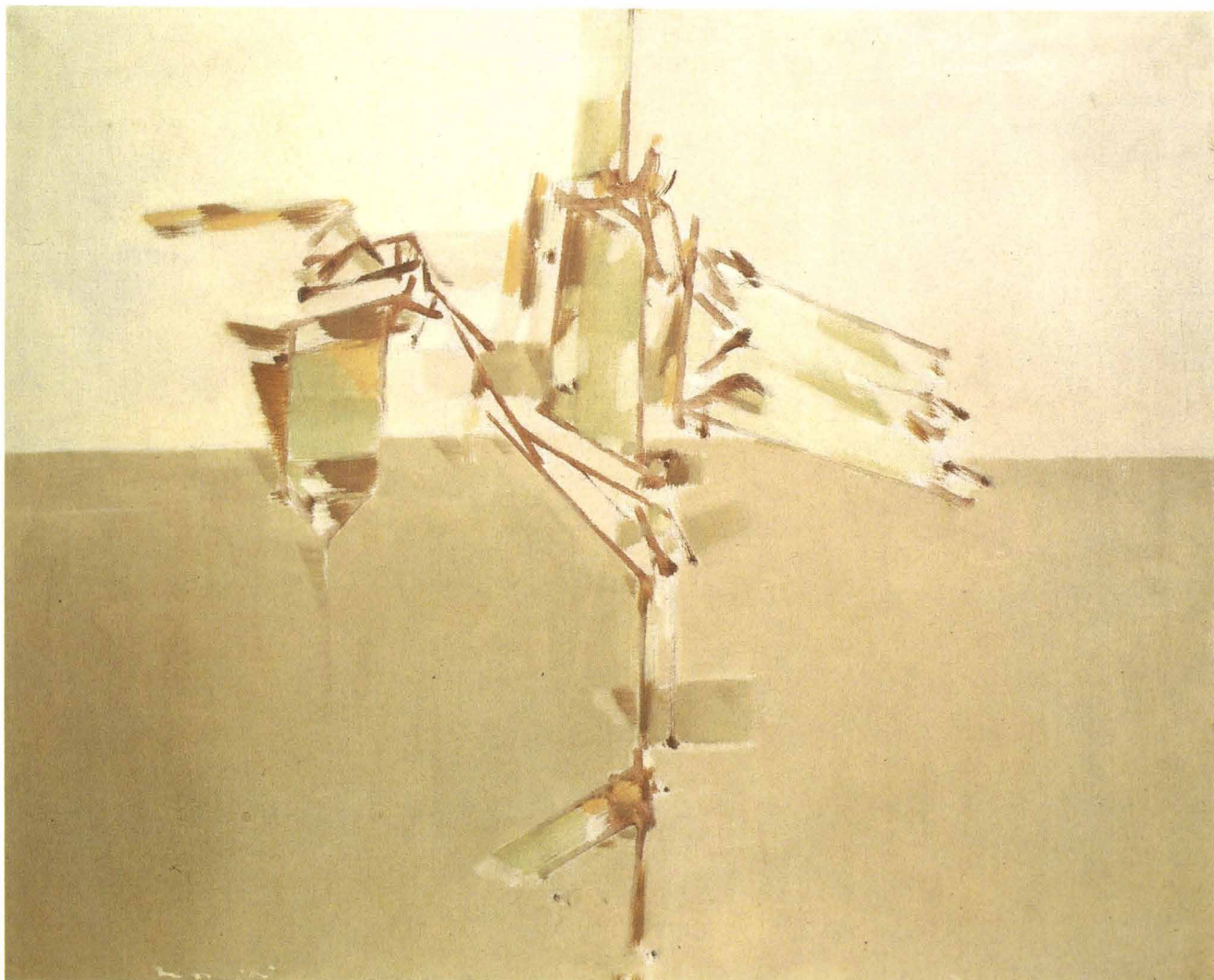
Cat. 25
Composizione, 1952
olio su tela



Cat. 26
Composizione, 1956
olio su tela



Cat. 27
Composizione, 1957
olio su tela

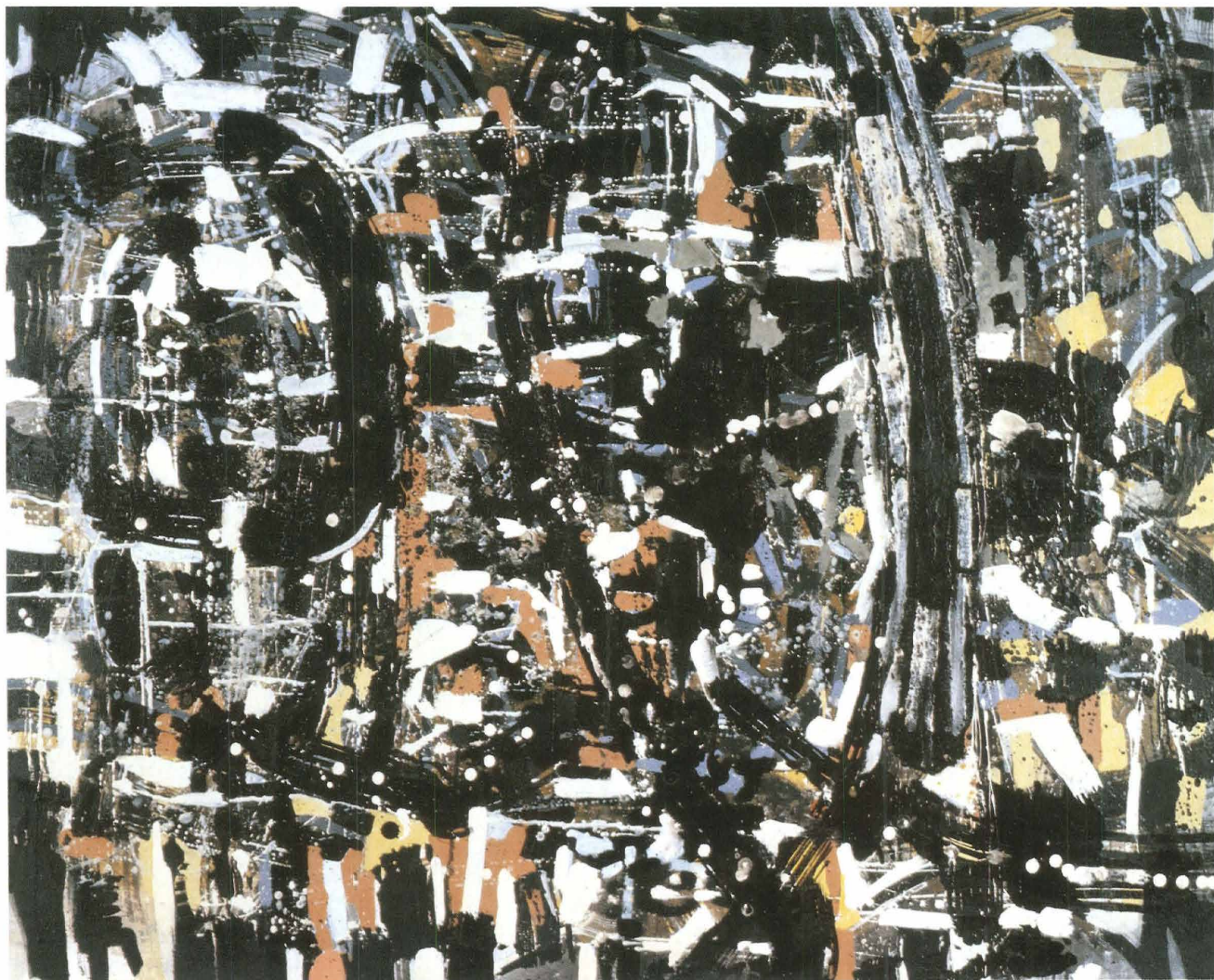


Antonio Sanfilippo

nato a Partaune (Trapani) nel 1923,
muore a Roma nel 1980.

Bibl.: *Antonio Sanfilippo. Opere 1949-1971*,
a cura di P. Bucarelli e F. Abbate, La Salerniana, Erice, 1986.

Cat. 28
Traffico, 1954
olio su tela





Cat. 29
L'uno rispetto all'altro, 1956
tempera su tela

Cat. 30
Pittura, 1958
tempera e olio su tela

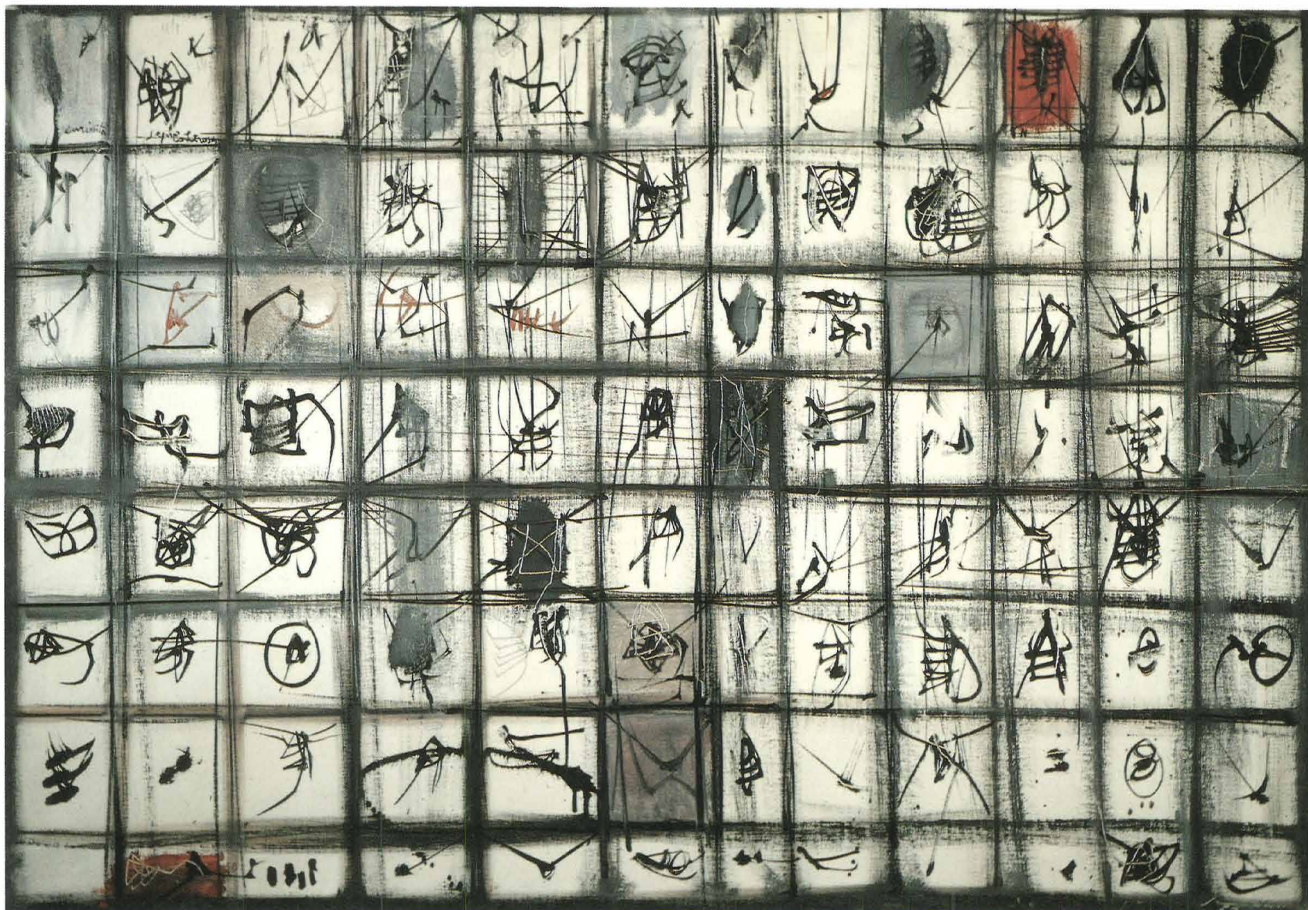


Emilio Scanavino

nato a Genova nel 1922,
muore a Milano nel 1986.

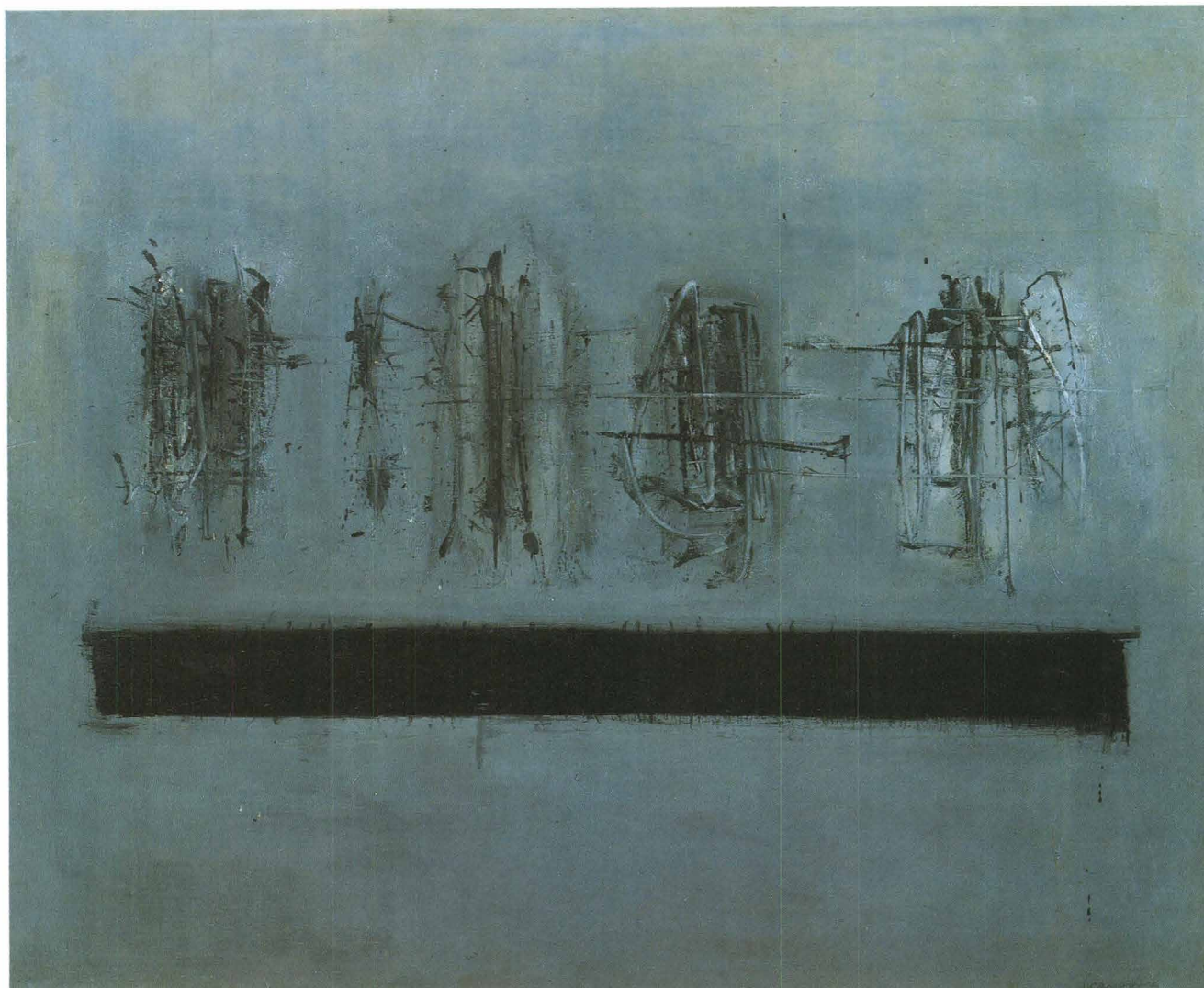
Bibl.: *Scanavino, evocazione e presenza*, a
cura di G.M. Accame, Mazzotta, Milano,
1987.

Cat. 31
Alfabeto senza fine, 1957
olio su tela



Cat. 32
Presenze, 1957
olio su tela

Cat. 33
Forma in evoluzione, 1957
olio su tela



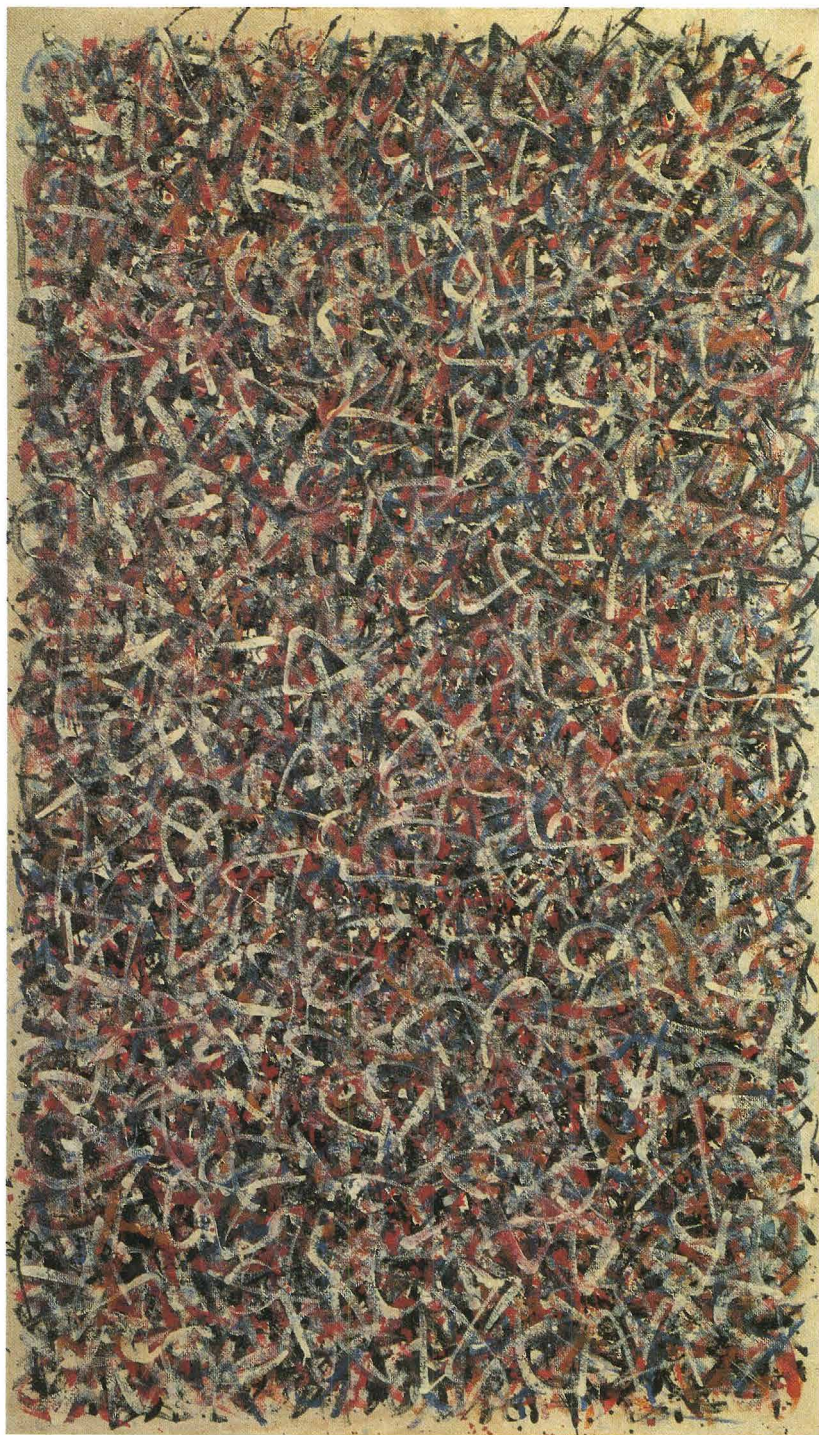


Tancredi (Parmeggiani)

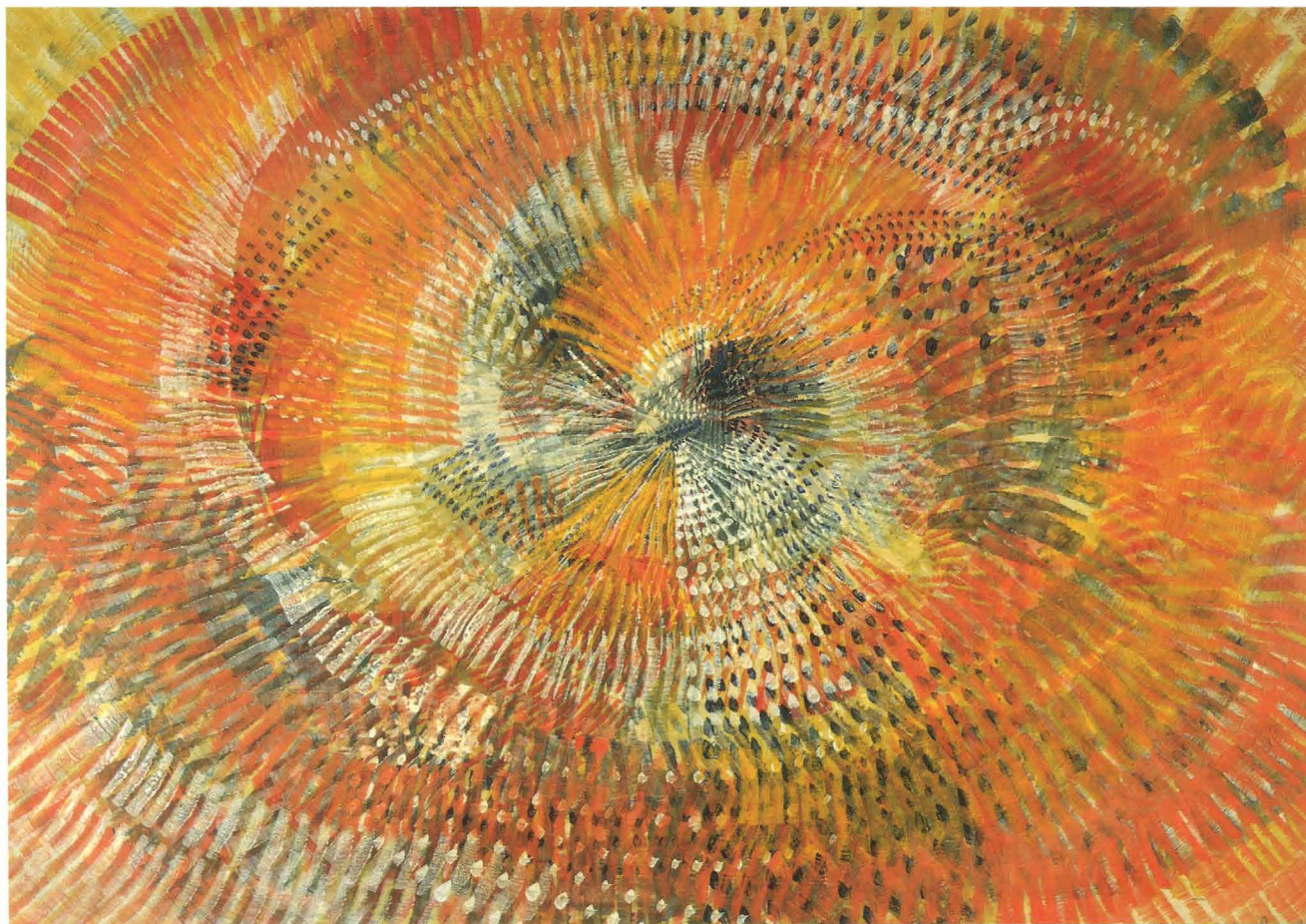
nato a Feltre nel 1927,
muore a Roma nel 1964.

Bibl.: *Tancredi*, a cura di P. Cardazzo e
G. Frezzato, Castaldi, Feltre, 1990.

Cat. 34
Composizione, 1955
olio su faesite



Cat. 35
La colomba, 1956
olio e tecnica mista su faesite



Cat. 36
Primavera, 1957
olio e tecnica mista su tela

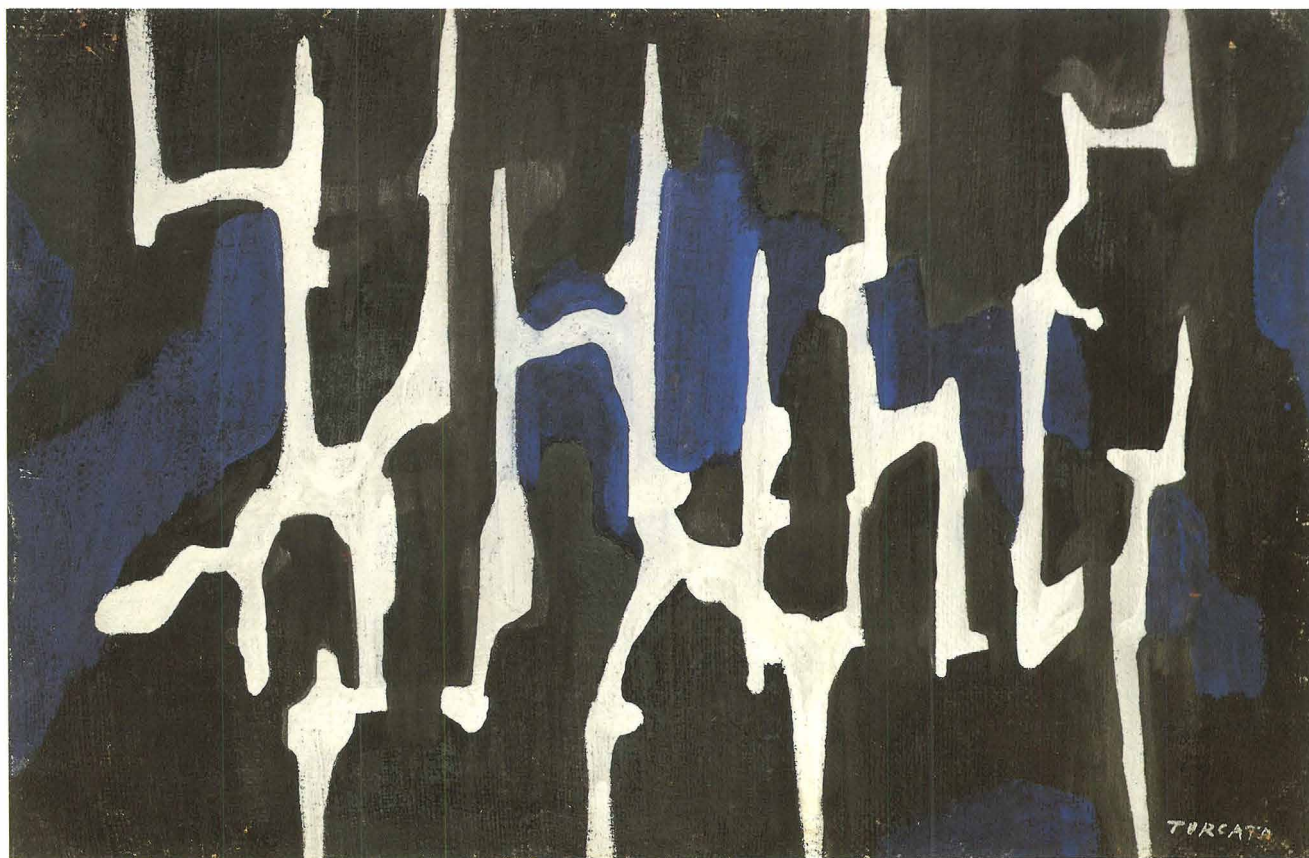


Giulio Turcato

nato a Mantova nel 1912,
vive e lavora a Roma.

Bibl.: *Turcato*, a cura di A. Monferrini, De
Luca – Mondadori, Roma – Milano, 1986.

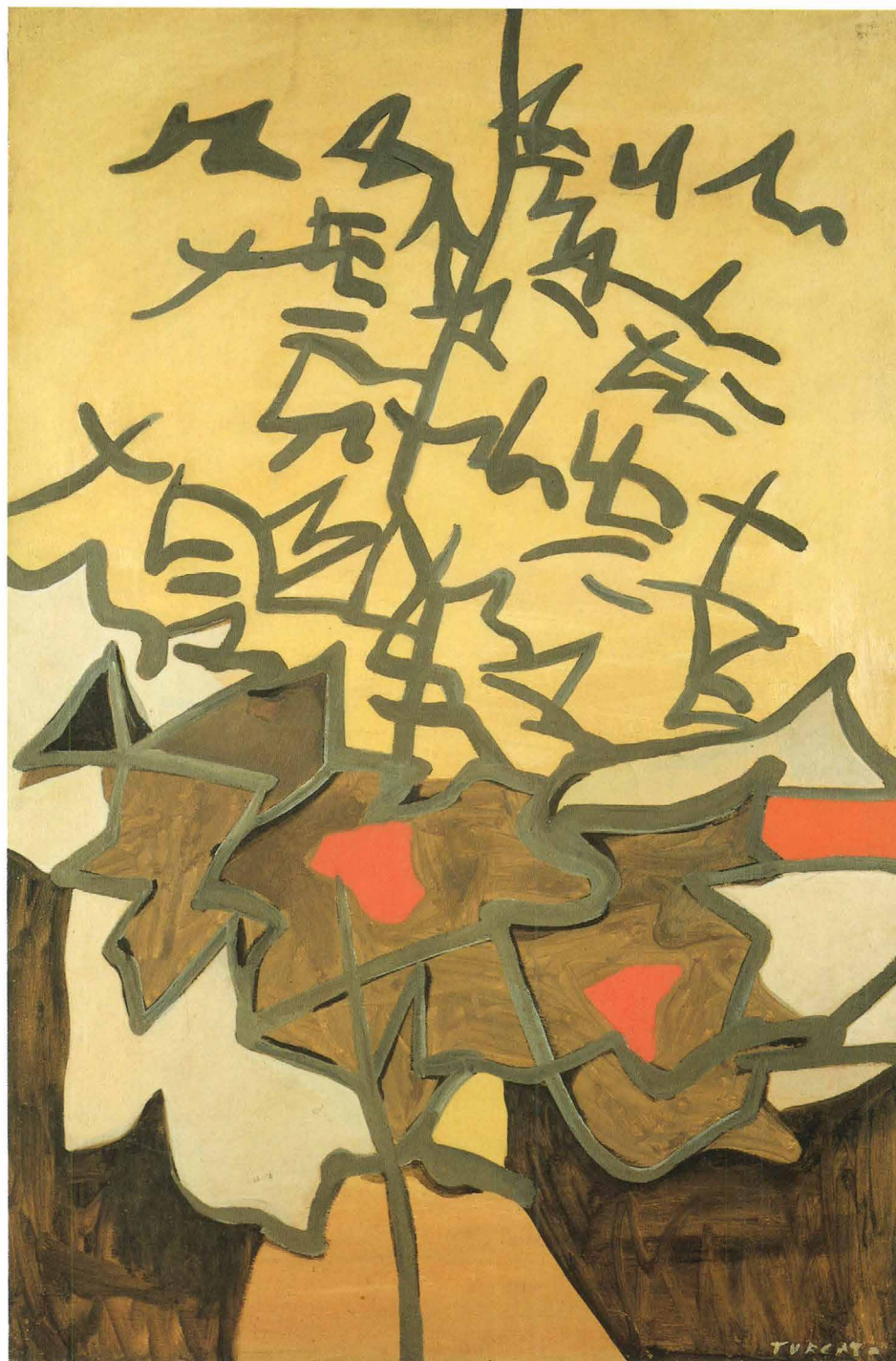
Cat. 37
Senza titolo, 1955 ca.
olio su tela





Cat. 38
Grande gabbia, 1955/56
olio su tela

Cat. 39
Mosche cinesi, 1957
olio e tecnica mista su tela



Emilio Vedova

nato a Venezia nel 1919,
vive e lavora a Venezia.

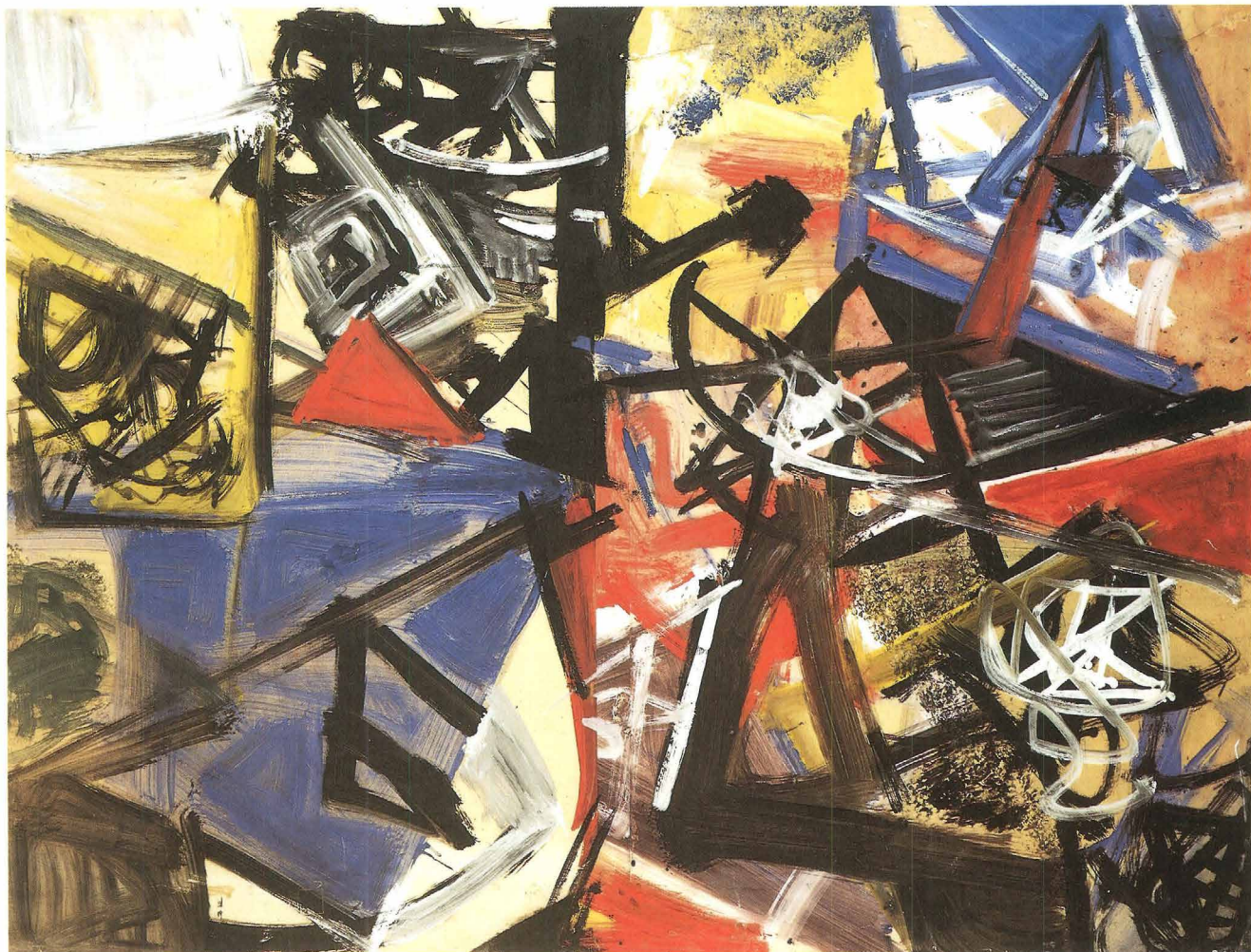
Bibl.: *Vedova, 1935-1984*, a cura di G. Celant, Electa, Milano, 1984.

Cat. 40

Campo di concentramento, 1949/50
olio su tela



Cat. 41
Scontro di situazioni '51, 1951
pittura su carta intelata



Cat. 42
Dal ciclo della protesta, n. 3.
Per non dimenticare, 1953
pittura su tela



OPERE ESPOSTE

Carla Accardi

Cat. 1

Materico su grigio, 1954

smalto e olio su tela

cm. 53,5 × 63

Roma, coll. C. Accardi

Cat. 2

Arciere con terra di Siena, 1954

vernice a smalto su tela

cm. 97 × 146

Roma, coll. C. Accardi

Cat. 3

Arciere bianco e nero n. 2, 1956

tempera alla caseina su tela

cm. 78 × 78

Roma, coll. C. Accardi

Giuseppe Capogrossi

Cat. 4

Superficie 019, 1949

olio su carta intelata

cm. 144,5 × 84

Roma, coll. Galleria L'Isola

Cat. 5

Superficie 1A, 1950

olio su tela

cm. 145 × 114

Roma, coll. Galleria L'Isola

Cat. 6

Superficie 368, 1955

olio su tela

cm. 43 × 116

Roma, coll. Galleria L'Isola

Pietro Consagra

Cat. 7

Plastico in lamiera, 1949

ferro verniciato blu e grigio

cm. 125 × 20

Roma, coll. privata

Cat. 20

Era glaciale, 1958

olio e gesso su tela

cm. 100 × 80

Roma, coll. I. Novelli

Cat. 9

Piccolo comizio, 1956

bronzo

cm. 132 × 102

Roma, coll. P. Consagra

Piero Dorazio

Cat. 10

Conversazione telefonica con Ulan Bator,
1954

olio su tela

cm. 100 × 70

Todi, coll. P. Dorazio

Cat. 11

Amore chiama colore V, 1956

olio su tela

cm. 90 × 130

Todi, coll. P. Dorazio

Cat. 12

Tantalo T, 1958

olio su tela

cm. 160 × 120

Todi, coll. P. Dorazio

Lucio Fontana

Cat. 13

Concetto spaziale, 1952

olio su tela, buchi

cm. 100 × 70

Trento, coll. privata

Cat. 14

Concetto spaziale 55 G I, 1955

tecnica mista su tela

cm. 100 × 70

Venezia, coll. Galleria del Cavallino

Cat. 15

Concetto spaziale, 1956

tecnica mista su tela

cm. 40 × 35

Venezia, coll. Galleria Il Traghetto

Mario Nigro

Cat. 16

Fuga in ritmo variato, 1952

olio su tela

cm. 115 × 147

Milano, coll. M. Nigro

Cat. 17

Spazio totale: simultaneità drammatiche,
1954/55

tempera verniciata su tela

cm. 114 × 80

Milano, coll. M. Nigro

Cat. 18

Dramma nello spazio e nel tempo, 1955

smalto su tavola

cm. 130 × 65

Milano, coll. M. Nigro

Gastone Novelli

Cat. 19

Perlita, 1958

tecnica mista su tela

cm. 83,5 × 65

Roma, coll. I. Novelli

Cat. 20

Era glaciale, 1958

olio e gesso su tela

cm. 100 × 80

Roma, coll. I. Novelli

Cat. 21

Nascondersi vale la pena, 1959

tecnica mista su tela

cm. 125 × 170

Roma, coll. I. Novelli

Achille Perilli

Cat. 22

C di grande spazio, 1951

tecnica mista su carta intelata

cm. 70 × 100

Bologna, coll. privata

Cat. 23

Il grande saggio, 1957

tecnica mista su tela

cm. 130 × 162

Terni, coll. privata

Cat. 24

La storia del Mammuth, 1959

tecnica mista su tela

cm. 195 × 130

Roma, coll. M. Cambi

Sergio Romiti

Cat. 25

Composizione, 1952

olio su tela

cm. 70 × 95

Bologna, coll. privata

Cat. 26

Composizione, 1956

olio su tela

cm. 50 × 60

Bologna, coll. L. Bortolotti

Cat. 27

Composizione, 1957

olio su tela

cm. 55 × 70

Bologna, coll. privata

Antonio Sanfilippo

Cat. 28

Traffico, 1954

olio su tela

cm. 81 × 100

Roma, coll. A. Sanfilippo

Cat. 29

L'uno rispetto all'altro, 1956

tempera su tela

cm. 100 × 81

Roma, coll. A. Sanfilippo

Cat. 30

Pittura, 1958

tempera e olio su tela

cm. 161 × 96

Roma, coll. A. Sanfilippo

Emilio Scanavino

Cat. 31

Alfabeto senza fine, 1957

olio su tela

cm. 70 × 100

Finale Ligure, coll. Galleria Valente

Cat. 32

Presenze, 1957

olio su tela

cm. 120 × 150

Bologna, coll. privata

Cat. 33

Forma in evoluzione, 1957

olio su tela

cm. 116 × 90

Calice Ligure, coll. privata

Tancredi (Parmeggiani)

Cat. 34

Composizione, 1955

olio su faesite

cm. 98,5 × 57

Padova, coll. Galleria Fioretto

Cat. 35

La colomba, 1956

olio e tecnica mista su faesite

cm. 86 × 121

Belluno, coll. A.Z.

Cat. 36

Primavera, 1957

olio e tecnica mista su tela

cm. 70 × 120

Bologna, coll. Marilù

Giulio Turcato

Cat. 37

Senza titolo, 1955 ca.

olio su tela

cm. 65 × 100

Milano, coll. Galleria Arte 92

Cat. 38

Grande gabbia, 1955/56

olio su tela

cm. 120 × 80

Genova, coll. E. Valle

Cat. 39

Mosche cinesi, 1957

olio e tecnica mista su tela

cm. 120 × 80

Roma, coll. G. Franchetti

Emilio Vedova

Cat. 40

Campo di concentramento, 1949/50

olio su tela

cm. 128 × 125

Venezia, coll. A. Lupo

Cat. 41

Scontro di situazioni '51, 1951

pittura su carta intelata

cm. 130 × 170

Venezia, coll. E. Vedova

Cat. 42

Dal ciclo della protesta n. 3.

Per non dimenticare, 1953

pittura su tela

cm. 211 × 90

Genova, coll. privata

DOCUMENTI

Carla Accardi

(in, V. Bramanti, *Accardi*,
Essegi, Ravenna, 1983)

*Risposta ad un questionario del
Brooklyn Museum di New York*

1951/52

Per gli artisti del passato il disegno era necessario come espressione immediata, poiché questa si perdeva nei loro quadri che richiedevano un lungo processo di lavorazione. L'idea nasce frammentaria sui miei disegni e viene completamente realizzata sul quadro.

L'arte del passato può avere innalzato il mio stile probabilmente caratterizzato dalla situazione attuale. Dopo secoli di arte occidentale consapevole di se stessa e di null'altro al di fuori, la sensibilità moderna ha scoperto altre espressioni artistiche di civiltà antiche e di altri continenti. L'arte negra 50 anni fa, poi la precolombiana e infine l'arte asiatica. Tuttavia un artista valido mette nella sua opera sempre la sua provenienza e soprattutto una sua visione nuova.

(...) Un artista si interessa sempre vivamente di ciò che è stato fatto prima di lui. Talvolta può incontrare il punto da cui partire verso una nuova avventura. Questo, di solito attraverso fuggevoli ma indimenticabili contatti piuttosto che con uno studio approfondito. Gli artisti del passato sono

particolarmente importanti perché aprono sconfinati orizzonti, ma non appaiono come singoli artisti, ma, come ho già detto, come intere civiltà artistiche come le asiatiche.

Un'opera di pittura, quando è tale, poiché viene percepita in breve tempo nel suo insieme deve dare contemporaneamente tutte quelle sensazioni che nelle altre forme di espressione sono più distinte e separate nel tempo. Questa è la causa principale della complessità dei requisiti di una vera opera d'arte di pittura.

Anche quella dell'automatismo, della spontaneità è una teoria, valida per chi l'ha creata nel momento vivo, non per una scuola.

Non si può stabilire alcuna ricetta per fare un quadro.

1956

(...) Il segno comincia ad esistere dal momento della qualità.

Dunque non interessa la fenomenologia e non è uno sfogo inconscio. È espressione artistica e linguaggio di comunicazione. Un segno da solo non vale per sé ma esso esiste in rapporto ad altri segni dal momento che forma con essi *una struttura*, e diventa espressione artistica (nella struttura) allorché porta (in una comunità compatta) il suo valore simbolico e individualistico, e perdendo ciò che ha di arbitrario acquista nel tutto un magico e intelligente significato di rigorosa ne-

cessità ma insieme di gioco imprevedibile (e ambiguo).

All'inizio ha in noi una breve vita fantastica, solitaria e assoluta, nella rapidità del gesto conserva più di ogni altra forma la sua qualità: ad esempio la sua origine cerebrale o sensuale. I segni si scambiano questa loro vita solitaria e l'insieme che compongono intrecciandosi e inserendosi sulla superficie del quadro rappresenta con infinite varianti la vita, e indica all'osservatore un modo per riconoscersi e capirsi.

Il mio scopo è di rappresentare l'impulso vitale che è nel mondo.

Giuseppe Capogrossi

(catalogo mostra *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, The Museum of Modern Art, New York, 1955)

Dovevo avere circa dieci anni quando mia madre mi condusse con lei a visitare un Istituto per ciechi. Succedeva a Roma, città dove sono nato. In una grande stanza sorprendevo due bambini che stavano disegnando freneticamente. I fogli di carta erano pieni di piccoli segni neri, una sorta di misterioso alfabeto, così vibrante e vivo che ne fui profondamente scosso, sebbene allora non mi interessassi d'arte. Subito dopo in qualche modo capii che il disegno non riproduce necessariamente qualcosa di *visto* ma può anche esprimere qualcosa che è in noi stessi, forse la tensione di un essere umano immerso nella realtà.

In quel preciso momento forse, sentii la chiamata dell'arte, sensazione che non si estinse nonostante la mia famiglia mi costringesse a intraprendere studi classici per ragioni di convenzione e tradizione; e infatti la mia forma-

mazione ufficiale si concluse solamente quando divenni un laureato in legge fatto e finito. Infine, potei dedicarmi alla pittura. Per anni fui un pittore «realista» o figurativo, direi abbastanza di successo; tanto che molti miei estimatori ancora rimpiangono il mio talento perduto mentre alcuni dei più clementi si meravigliano educatamente della mia conversione all'astratto.

In ogni caso sono convinto che la mia pittura non sia sostanzialmente cambiata; è solo diventata più chiara. Dai miei primissimi esordi ho cercato di andare oltre l'apparenza esteriore della natura; ho sempre avvertito che lo spazio è una realtà interna del nostro essere sensitivo e ho cercato di definirla. All'inizio mi trovai ad impiegare immagini naturali, confronti o somiglianze tratte dal mondo visibile; in seguito cercai di esprimere direttamente e personalmente il senso dello spazio che percepivo interiormente e che arrivavo a comprendere attraverso le mie azioni quotidiane.

Non potei dimenticare il ragazzo cieco che con i suoi minuscoli e spericolati «segni» cercava quella forma dello spazio che i suoi occhi non potevano cogliere ma che, nondimeno, egli intensamente sentiva e viveva. Forse l'elemento formale che insistentemente ricorre nella mia pittura fin dal 1949 è un simbolo, l'impronta di un antico mito: Michel Seuphor lo chiama una tenaglia, una mano, un tridente, un rebbio ma può anche essere semplicemente un segno convenzionale, come nell'alfabeto Morse. In ogni caso questo elemento formale salta fuori in continuazione ma con una frequenza irregolare e con ritmi incalcolabili - nella vita tutti i momenti sono uguali ma è la consistenza del tempo che varia. Rivedendo il mio percorso posso dire che iniziai con la rappresentazione dello spazio per raggiungere, da ultimo, la

rappresentazione del tempo. Il ragazzo cieco, il mio primo maestro, rappresentava come tempo lo spazio che non poteva vedere; tuttavia, a dispetto della sua infermità, la sua vita non aveva meno valore. La mia ambizione è di aiutare gli uomini a vedere ciò che i loro occhi non percepiscono: la prospettiva dello spazio in cui nascono i loro pensieri e le loro azioni.

Pietro Consagra

(in, P. Consagra, *Necessità della scultura*, Lintini, Roma, 1952)

La necessità della scultura nel nostro pensiero e nella nostra cultura è legata all'origine ed alla natura stessa dell'uomo, tanto che noi non sappiamo immaginarci un mondo senza scultura; e se ponderato va l'entusiasmo di Boccioni nel suo manifesto del 1912, i dubbi di Martini sulla sorte della scultura, nel suo libro *Scultura lingua morta* del 1945, sono il risultato della delusione sulla *civiltà fascista* che era crollata nella vergogna e nello squallore.

Un corpo nello spazio, che rimane fermo come si vuole, a cui si può dare l'atteggiamento, le proporzioni e il ritmo che si vuole, nella materia più durevole e più bella che esiste, sarà sempre oggetto di fantasia e di passione per l'uomo che ama fissare continuamente il passaggio della sua vita, delle sue idee, della sua storia, e nella storia noi conosciamo mille sculture, mille episodi dell'uomo, mille pensieri.

Dobbiamo avere le nostre sculture, per i nostri episodi, per i nostri pensieri.

L'uomo è nello spazio, la scultura è nello spazio.

L'uomo vive continuamente a contatto con un mondo plastico dove partecipa fisicamente con la sua sensibilità.

Carla Accardi davanti a due suoi dipinti, 1955.



Accardi con Vedova, Tancredi, Sanfilippo, Bacci e Hundertwasser alla Galleria del Cavallino, Venezia 1950.



Capogrossi nel suo studio di Salita S. Nicola da Tolentino a Roma, 1954.



Capogrossi, Copertina di «Arti visive», n. 6-7, 1954.

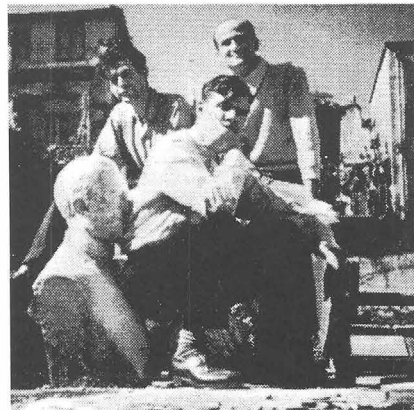
Sanfilippo nel suo studio di Roma, 1956.





Consagra a Parigi per la mostra alla Galerie de France, 1958.

Consagra, Turcato e Guerrini sulla terrazza dello studio di Consagra in via Margutta, 1948.



Consagra, Guerrini, Attardi, Accardi, Perilli, Sanfilippo, Dorazio (seduto), Roma 1947.

La copertina del volume su Consagra curato da Umbro Apollonio e pubblicato da De Luca, Roma 1956.

L'uomo somiglia più ad un palo telegrafico che alla sua fotografia, ed anche questa è una ragione abbastanza seria per cui ha bisogno della scultura.

Ci si può domandare perché si dicono queste cose «ovvie» perché tutti non sanno cosa pensano mille scultori che hanno gli studi pieni di sculture e che certi momenti butterebbero tutto nella strada, che l'amore per l'arte non è sempre sostenibile quando sembra veramente di lavorare a vuoto. Pensare a vuoto può essere divertente faticare è terribile.

Dobbiamo vedere ora il rapporto fra società e scultura contemporanea.

Nella storia della borghesia, lo sviluppo della cultura idealistica, il mito dell'arte pura e dell'individualismo allontanano sempre più l'artista dalla cerchia delle ordinazioni ufficiali; e così incomincia a lavorare da «solo» e la sua posizione di critica e la sua aperta ostilità alle Accademie delle false este-

tiche del bello ideale, e delle simbologie mitologiche che già venivano adatte alle rappresentazioni delle conquiste delle nuove industrie e del commercio, ed alle gesta del monarca o del politico colonialista, viene interpretata per atteggiamento romantico e colorito di stranezze e romanzato.

Comunque viene sempre più avanti la figura del nuovo artista che vive al centro delle passioni dell'uomo comune, nel suo lavoro, nei suoi vizi, nella sua bellezza, e da Rodin a Gemo la scultura riprende il suo respiro nella storia dell'arte con una sua fisionomia in un nuovo contenuto poetico e formale. Ma anche dalle scene della vita popolare guardate attraverso il sentimento ed il naturalismo, dalla plastica che ormai aveva preso la fisionomia malinconica della predestinazione alle sale delle Gallerie dell'Arte Moderna, la scultura ha dovuto liberarsi continuamente fino alla ventata del futurismo, del cubismo, e dell'astrattismo che dando nuovo vigore alle polemiche dell'arte gettavano al bando il pessimismo e la grettezza in cui l'arte si avviliva. Siamo nel 1910 e l'arte deve subire il trauma più importante della sua storia.

L'eco di una nuova coscienza sociale si andava sempre più sviluppando contro le acque stagnanti della borghesia e l'arte trovava alleati gli elementi più dinamici della società, nelle scoperte meccaniche e dei nuovi materiali; con l'ingegneria e l'architettura nel campo della produzione e del lavoro. L'idea del sociale e del lavorare, in arte, aveva preso un aspetto ed un valore nuovo. La tecnica nell'opera d'arte era più evidente delle passioni dell'artista e del suo racconto sull'uomo.

L'arte sviluppava i suoi nuovi propositi che in sintesi nella scultura saranno i seguenti:

Dinamismo di Boccioni: Monu-

mento ideale all'uomo dinamico e al nuovo mondo meccanico.

Monumento all'idea della costruzione della casa moderna di Vantongerloo.

Monumento all'idea della forma pura di Brancusi.

Monumento all'idea del nuovo spazio nel costruttivismo di Gabo e Pevsner.

Monumento al dramma dell'uomo moderno di Picasso.

Monumento meccanico della instabilità dei mobiles di Calder.

Merito di queste sculture è una rinnovata coscienza plastica verso un'arte non intimistica, ma socialmente funzionale; e merito di questi artisti è di avere portata sempre alta la loro fiducia nell'arte, la loro lotta per l'intelligenza, l'ottimismo per la costruzione di un mondo migliore e di aver sostenuta la necessità della scultura nel nostro pensiero e nella nostra cultura.

La più interessante arte prefascista in Italia è stata il Futurismo e in questo dopoguerra dall'estero l'astrattismo entrò come un canto rivoluzionario.

Lo sbigottimento di tutti verso quest'arte e specialmente l'attacco degli artisti e dei critici che i giovani non stimavano sia perché privi di cultura sia perché in gran parte compromessi con l'ideologia fascista, sembrò proprio il primo obiettivo raggiunto, dato che volevano far notare a tutti i costi il loro ingresso nella cultura con mezzi assolutamente nuovi dopo un periodo oscuro per l'intelligenza italiana.

Nell'escludere la rappresentazione dell'uomo era implicita la possibilità di trasformare completamente il concetto plastico tradizionale che attraverso le realizzazioni in gesso aveva intristito nella scultura gli artisti che non ritrovavano più un'importante ragione per cui si doveva essere scultori e non pittori e non cinematografari ecc. Infatti il gesso aveva tolto alla scultura qualsiasi attrazione, qualsiasi motivo di passio-



ne a chi doveva dedicarvi la vita e così la possibilità di adoperare il legno, il ferro, l'ottone, le lastre di marmo trovate in commercio con una minima spesa, ridava la fiducia nella possibilità di esprimersi nella bellezza della materia, nel mondo plastico.

La possibilità di collaborazione con l'architettura moderna è un'altra ragione per l'arte astratta. Intanto il concetto generale della casa-macchina-per-abitare è già scontato e gli architetti incominciano a muoversi verso un'architettura più «umanizzata» e decorata o almeno svincolata dal cubo e dalla parete bianca per cui sarà necessaria una coscienza plastica dove lo scultore porterà il suo contributo. D'altra parte solo questa architettura potrà avere fortuna nell'avvenire ed è errato pensare che gli uomini «semplici» o «colti» preferiranno un'architettura coi timpani e la trabeazione, o con la ringhiosa testa del leone o la smorfia del sileno alla chiave dell'arco.

Il problema dell'arte è molto legato all'architettura e gli artisti sentono il peso della responsabilità di rispondere positivamente con la loro opera per un'estetica che abbia per soggetto lo sviluppo dell'uomo nuovo.

Piero Dorazio

Stile e tradizione

(in, *Forma 1*, Roma, aprile 1947)

Il pubblico grosso detesta i nostri quadri e li definisce con una parola: «futuristi». Esiste cioè, da oltre 30 anni in Italia, una frattura fra il pubblico e l'opera d'arte: ovvero, fra la pittura della cosiddetta tradizione classica, dove si ferma la media cultura, e la nuova tradizione europea. Questo fenomeno mette quindi il pubblico davanti ai nostri quadri come davanti ad una lingua a lui sconosciuta.

Non è difficile spiegarci quanto accade, se teniamo conto di due fatti: primo, che nella pittura italiana manca da un secolo un linguaggio che la renda chiaramente partecipe alla continuità della tradizione europea; secondo, che il pubblico, educato alla vecchia tecnica della pittura chiaro-scurale, luministica, a velatura ecc. rifiuta come incomprensibili arbitrarietà i nuovi mezzi espressivi basati sulla pittura tonale, sul contrasto dei colori e sul loro valore decorativo, sull'immediatezza dei colori puri, sulle composizioni geometriche, sulla sintesi forma-colore.

Queste innovazioni furono il frutto della rivoluzione di stile che l'ultima pittura francese apportò sulla linea della tradizione classica, con Manet, Cézanne, Gauguin, Matisse e Picasso, al linguaggio figurativo europeo. La pittura italiana, chiusa, in scuole regionali e generiche, fu esclusa, fino a Boccioni e ai futuristi, da ogni esigenza di risolvere problemi figurativi in questo senso.

I nuovi problemi formali furono ciecamente trascurati e la tecnica si andò evolvendo, completamente avulsa dalla tradizione, uniformandosi ad una pittura di soggetto e di genere. Furono i futuristi a sentirsi per primi assenti dall'evoluzione della cultura europea e a ribellarsi, con una polemica assai viva e penetrante in ogni campo.

In pittura. Boccioni denunciò le *sco-perte formali di Cézanne e del cubismo* indicando chiaramente quale fosse il cammino della pittura nel mondo. Poco tempo dopo, la pittura italiana era in condizioni peggiori di quelle da cui si era tentato di strapparla. Esaurita la polemica dei futuristi, l'equivoco, fra forma, rappresentazione e contenuto, fra tradizione e mestiere, si accentuò.

Nacque la pittura «metafisica» che si svolse come un fenomeno d'appendice legato ai seguenti fatti:

- 1) alla pittura romantica tedesca;
- 2) alla psicoanalisi delle forme;
- 3) al cerebralismo dilettantesco della cultura;
- 4) allo stimolo morboso di un certo gusto romantico.

La ricerca e l'individuazione di una forma moderna non interessò questa pittura, la tecnica fu quella dei manieristi da antiquario.

I pittori più ottusi, ne furono incuriositi non meno dei grossi borghesi e provvidero, a tempo debito, a ricavare dalla pittura «metafisica» le esperienze più gratuite.

Dalle esperienze prevenute e presuntuose di costoro, si delineò una tradizione moderna tipicamente italiana per la sua malafede, per la sua ignoranza e per il suo autarchismo.

Intanto si esauriva in Germania un grosso fenomeno a sfondo sociale-letterario-nicciano, l'espressionismo, una nuova trovata che destò in Italia un certo interesse. Ma le aspirazioni dei nostri artisti erano di tutt'altra natura.

Si scoprì che la tradizione italiana era continua da Giotto al lombardismo romantico e si lavorò ad una sorda e falsa ricerca di stile, adattando alla forma ed alla tecnica dei primitivi i canoni dello «stile Novecento».

Si ebbe la rinascenza dell'arte italiana, si tornò alle grandi composizioni musive, alle vaste figurazioni a fresco di carattere sociale e corporativo. Le cose stavano così quando qualcuno decise di reagire alla nuova retorica.

Corrado Cagli, con alcuni colleghi intuì che in fondo, non era necessario accogliere la posizione conformista del «Novecento», per fare della pittura, e, credendo di aver capito le innovazioni formali degli impressionisti, programò un neoimpressionismo italiano. È superfluo aggiungere che i *neoimpressionisti*, lavorando in un clima provin-

Intervento di Dorazio sulla XXVI Biennale di Venezia, pubblicato in due puntate su «Arti visive», luglio-agosto e settembre-ottobre 1952.

Dorazio con Lionello Venturi alla Biennale di Venezia del 1960.

ziale e contenutistico interpretarono a modo loro la nuova tradizione e finirono tutti quasi male.

Mafai, iniziò una pittura tanto originale quanto gratuita, ricca di inframmettenze dubbie, di sentimentalismi regionali e di solleticamenti crepuscolari.

Contemporaneamente, si estingueva quel breve episodio di pittura panico-metafisico-psicologica partorito dal mondo fantastico e roso dal male di Scipione Bonichi.

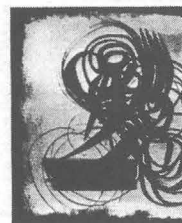
Questi sono i fatti più grossi alle nostre spalle; in seguito, prosperò il «Novecento» e nacque la «Scuola romana». Finalmente la guerra in Italia riuscì a scuotere anche la pittura. Nuovi problemi furono agitati da ogni parte, numerosi, interessanti, ma del tutto estranei all'essenza formale della pittura.

La polemica venne impostata sulla società dell'arte, sul realismo, sulla pittura progressiva e sulla pittura reazionaria. L'equivoco fra pittura e animosità sociale, fra società vecchia o nuova pittura, si delineò chiarissimo, nessuno tuttavia si chiese quale sarebbe stata la forma e quali i mezzi che avrebbero espresso una società nuova. L'esigenza di una forma di viva attualità che inserisse la pittura italiana nel filone della grande arte europea, si fece sempre più urgente, finché noi non la denunciavamo come solida base per il nostro lavoro.

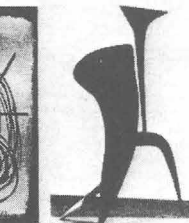


L'arte astratta

Il tema dell'arte astratta è stato sempre presente nell'arte italiana. Ma solo negli ultimi anni ha acquistato una importanza particolare. Questo è dovuto a una serie di fattori: alla crisi del realismo, alla ricerca di nuove forme espressive, alla volontà di superare i limiti della rappresentazione figurativa. L'arte astratta, in questo senso, è una risposta necessaria e legittima.



La pittura astratta è un fenomeno complesso. Non si può ridurre a una semplice definizione. È un fenomeno che si è sviluppato in parallelo con la crisi del realismo. È un fenomeno che ha cercato di superare i limiti della rappresentazione figurativa. È un fenomeno che ha cercato di esprimere, attraverso forme nuove, la complessità della realtà.



L'arte astratta è un fenomeno complesso. Non si può ridurre a una semplice definizione. È un fenomeno che si è sviluppato in parallelo con la crisi del realismo. È un fenomeno che ha cercato di superare i limiti della rappresentazione figurativa. È un fenomeno che ha cercato di esprimere, attraverso forme nuove, la complessità della realtà.



L'arte astratta è un fenomeno complesso. Non si può ridurre a una semplice definizione. È un fenomeno che si è sviluppato in parallelo con la crisi del realismo. È un fenomeno che ha cercato di superare i limiti della rappresentazione figurativa. È un fenomeno che ha cercato di esprimere, attraverso forme nuove, la complessità della realtà.



Presentazione alla mostra personale,
(catalogo Galleria, del Cavallino,
Venezia, 1955)

Nelle pitture più recenti mi è accaduto di trovarmi in un'avventura antica quanto il segno o la parola: esprimersi con il colore. Problema questo che si ripropone oggi ai pittori più giovani, quasi fosse il necessario riscatto dall'accademia modernista e dall'allettante gusto di certa pittura nazional-tonale. Ma tutti sembrano incerti davanti alla nuova istanza che minaccia e penetra come un vento sottile quarant'anni di cultura figurativa, scoprendone la magica trama cubista.

Sicché bisogna aprire oggi un altro occhio, per esprimersi con il colore, e rifarsi piuttosto alle fonti, a Redon, a Bonnard, ai fauves, a Matisse e sostituire l'atmosfera fisica dei loro quadri con l'attualissima passione per la materia e per la luce. Troppo spesso, negli ultimi anni, abbiamo creduto che bastasse campire o sottolineare, magari con timbri dissonanti, i vuoti di forme o schemi grafici di origine post-cubista disegnati automaticamente. Abbiamo frainteso le possibilità emotive del colore, ne abbiamo trascurato la naturale luminosità, dimenticando cosa possono diventare un rosso o un verde che trasformino la materia pittorica intrisa di luce in una potente carica espressiva. Abbiamo costruito spazi infiniti, armoniosi, ma privi di luce.

In queste ricerche sono partito dal buio. Ho cominciato a distribuire su una struttura compositiva elementare, toni neutri e colori puri.

Lucio Fontana

Perché sono spaziale, 1952

(in, G. Ballo, *Lucio Fontana. Idea per un ritratto*, Ed. Ilte, Torino, 1970)

L'arte è eterna perché vive nello spirito creativo dell'uomo, la materia non è eterna nel tempo.

Dal graffito di Altamira all'ultimo quadro di Picasso l'arte ha solo seguito un'evoluzione di mezzi nel tempo. La struttura básica dell'architettura è stata la pietra, architettura e scultura funzionalmente e artisticamente si sposano e vivono la loro epoca. Gli stili e le tendenze ci collocano nel passato e così per migliaia d'anni.

L'età della pietra, del fuoco, del ferro entrano nella vita dei popoli come ere di nuove civiltà.

Siamo entrati nell'era spaziale, l'uomo ha definito le distanze dei pianeti, l'uomo tende alla loro conquista, l'uomo in questi ultimi cento anni colle sue invenzioni ha precipitato l'umanità all'impossibile - ebbene tutto questo ha influito e influisce nello spirito creativo dell'artista, gli ismi hanno la ragione nel nostro tempo. L'arte non è una decadenza ma sta penetrando lentamente nella nuova evoluzione del mezzo per l'arte. La pietra, il bronzo inesorabilmente cedono alle nuove tecniche, così come in architettura il cemento, il vetro, i metalli hanno portato un nuovo stile architettonico. Non ci può essere un'evoluzione nell'arte con la pietra e il colore, si potrà fare un'arte nuova con la luce, televisione, solo l'artista creatore deve tra-



Fontana, «Ambiente spaziale», manifesto per la mostra alla Galleria del Naviglio, Milano 1949.

sformare queste tecniche in arte. La materia è statica, l'intelligenza dell'uomo la definisce, la domina nel calcolo e nell'arte e la colloca nell'umanità.

L'arte non è mai stata privilegio di collezionisti intellettuali e di mercato stabilito.

Perciò ritengo di mediocri gli artisti che sorrisero e di imbecilli quei critici che scrissero facendo dello spirito sull'ambiente spaziale.

Gli spaziali non si ritengono geni, s'ambientano nella loro era.

Precisazione arte spaziale - è fare un poco il processo dell'arte moderna - e dicendo arte moderna accenno ai due movimenti più importanti di questo secolo - cubismo e futurismo - nomino prima il cubismo solo per ragioni di alfabeto. Il movimento spaziale, arte spaziale sono parole che oggi si sentono nominare frequentemente in Italia e all'estero, e da qualche mese alcune riviste riproducono fotografie, ambienti a carattere di arte spaziale. Picasso, Cocteau si fanno fotografare e fanno dichiarazioni di arte spaziale, e qui dove gli artisti spaziali italiani intervengono, e senza lasciarsi suggestionare da grossi nomi, vogliono difendere contro il giornalismo e la critica provinciale un movimento creato in Italia. Il primo Manifesto spaziale è fatto a Buenos Aires nel 1946, nell'anno 1947 a Milano si fanno riunioni negli studi degli architetti Belgiojoso, Peressuti e Rogers, di Sassu, alla galleria Cardazzo per formare il movimento spaziale, e nel '47 esce il primo manifesto spaziale seguito da un secondo nel '48, con un ambiente spaziale nel '49. Purtroppo come sempre succede da noi la cosa eccetto rare eccezioni è presa dagli intellettuali con sorrisetti delle grandi occasioni. La rivista «Tempo» pubblica una documentazione di Cocteau - come sue parole già enunciate in tutti i manifesti spaziali.

Il movimento spaziale ch'è stato creato in Italia tre anni or sono, vive in un clima internazionale che ci risulta da varie pubblicazioni di ambienti spaziali, e ultimamente dalla foto di Cocteau e Picasso, pubblicazioni alle quali noi saremmo rimasti indifferenti se non fossero state accompagnate da dichiarazioni di arte spaziale, dichiarazioni che noi riteniamo sbagliate e in ritardo al nostro movimento, e senza lasciarci suggestionare da nomi grossi ripetiamo sbagliate perché come dichiara Picasso non si conquista lo spazio col terzo volume, il quadro è arrivato alle tre dimensioni, usciti dal quadro entriamo nel dinamismo plastico dei futuristi realizzato colla nuova dimensione, che è la quarta, tempo e spazio.

E ora voglio chiarire la differenza fra cubismo e futurismo, cubismo volume e staticità, futurismo dinamismo plastico nel futuro - futurismo invenzione di forme pure, rispetto alla figura umana, cubismo deformazione, deturpazione se si vuole intelligente delle forme umane, bruttezza, decadenza - da non confondere con l'arte negra e azteca - che il pubblico accetta per l'ingenuità ed esaltazione della natura - non accetta la deformazione di Picasso.

Abolizione assoluta del volume, concetto spaziale.

1936-38 - Esposizioni al Milione di sculture in ceramica, la ceramica come ricerca di arte pura - ricerca di forma e colore e vibrazione di luce - antidecorativa nel senso decadente alla quale era avviata quest'arte.

1946 - Manifesto spaziale Buenos Aires - evoluzione del mezzo nell'arte, luce, neon, televisione.

1949 - Primo ambiente spaziale nel mondo, né pittura, né scultura, arte immediata suggestione libera e immediata dello spettatore in un ambiente

creato da un artista, preparazioni a concetti di un'arte del futuro basato sull'evoluzione del mezzo nell'arte, luci, neon, televisione, radar.

Ripeto dal graffito di Altamira alla concezione spaziale, l'arte evoluzione solo nel mezzo, ma per l'uomo vivente interessa l'arte del suo tempo, l'altra è documentazione culturale.

Della crisi dell'arte come applicazione in funzione decorativa sono responsabili gli architetti, solo occupati in un problema funzionale e non umano, architettura luce, architettura plastica sono i nuovi problemi dell'arte moderna. Nell'architettura moderna, d'accordo né pittura né scultura, ridotte a funzioni da pezzi da collezionisti, o architettura luce, l'architetto può creare e creerà la nuova architettura solo abbinato con artisti che abbiano capito a che punto stiamo con l'architettura, gli artisti aspettano che alla rivoluzione dell'architettura provocata dal cemento sia abbinata la funzione d'arte spaziale dell'artista contemporaneo. La fusione di artisti e architetti nel problema architettura spazio, architettura luce, porterà al Partenone dell'arte contemporanea, architettura spaziale.

Ai critici «preparati» prevengo che l'arte spaziale è coerente solo al dinamismo plastico dei futuristi - *Bottiglia in movimento* di Boccioni, 1910 - previene tutti i movimenti evolutivi e creativi dell'arte contemporanea mondiale. Rendiamo omaggio ad Arp, Klee, Kandinskij, Mondrian, Calder, ma riconosciamo il genio creatore di Boccioni.

L'arte è una delle manifestazioni dell'intelligenza dell'uomo, nessuno può definire i segni - i limiti, le ragioni, le necessità. I buchi: nessuna rivoluzione solo l'intelligenza di fare dell'arte.

Gli spaziali concedono all'individuo la facoltà di immaginazione, la libera-



Lucio Fontana e particolare del suo ambiente spaziale alla IX Triennale di Milano, 1951.

zione dell'individuo dalla retorica pittorica e propagandistica.

L'arte non appartiene alle necessità materiali dell'uomo, che sono e restano allo stato primordiale, le arti non hanno evoluzionato la materia e l'umanità dell'uomo, le arti non hanno influito sull'umanità dell'uomo che sono e restano allo stato primordiale, però le arti sono una manifestazione dell'intelligenza dell'uomo e quindi seguono l'evoluzione del loro tempo. L'uomo ha creato un'arte figurativa, ha usato per essa la materia, le tecniche, il colore, l'inchiostro, il bronzo,

per sviluppare una forma d'arte, nell'epoca spaziale nucleare, noi artisti della nostra era lasciamo le forme d'arte conosciute e sviluppiamo una forma d'arte basata sulle tecniche del nostro tempo, neon, televisione, radar, ecc.

L'opera d'arte non può essere eterna nel tempo, esiste la fantasia creatrice dell'uomo, finito l'uomo continua l'infinito. Al graffito paleolitico, al *Giudizio* di Michelangelo, allo sviluppo luminoso nello spazio, i valori creativi dell'uomo si equivalgono nella loro epoca.

Inizio le mie opinioni sui concetti spaziali nell'arte proprio coll'architettura, convinto della collaborazione fra l'architettura e le arti. Dell'architettura spaziale avevo già accennato i principi al congresso della Divina proporzione tenuto alla Triennale di Milano. Senza l'invenzione del mezzo, e fra questi il più importante è il cemento armato, oggi non ci sarebbe la rivoluzione estetica e statica dell'architettura, ma solo variazioni di stili. Il cemento armato è stato il mezzo usato col quale l'architetto moderno ci ha dato la nuova architettura. Però da qui all'architettura spaziale l'abisso è enorme, esiste già l'elemento spaziale architettonico, l'aeroplano, elemento nello spazio, dove i punti di fuga sono infiniti in tutte le sue dimensioni, architettura in movimento, nello spazio, contro architettura statica, base altezza, e profondità.

... L'architettura del futuro sarà il missile.

La negazione dell'eternità è una manifestazione della futura sensibilità, la valorizzazione del transitorio del dinamico, al posto dell'equilibrio statico e la sintesi armonica.

Importante. La documentazione storica tradizionale ritarda per decenni le valorizzazioni delle grandi scoperte.

Mario Nigro

(catalogo mostra personale, Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 1954)

È ormai universalmente accettato che l'arte cosiddetta astratta non rappresenta un semplice movimento in transizione o una formula trovata, ma è una decisa conquista per cui il mondo poetico dell'artista viene espresso all'infuori dei legami tradizionalmente figurativi. A tale conquista ha contribuito direttamente tutto l'800 pittorico col suo esempio cristallino di deformazioni progressive, con la sua espressione romantica, impressionista, espressionistica, a cui corrispondono contenuti sempre più legati alla gente semplice, alla sua intima umanità, alle sue conquiste sociali svincolate dal paternalismo delle caste dirigenti e da superstizioni decadute. Dai rigidi legami anatomici di Ingres alla loro distruzione totale, dalle rappresentazioni accademiche della mitologia alla Fucilazione di Massimiliano di Manet alla Casa dell'impiccato di Cézanne, al Rumore di un'auto in corsa di Balla, forme e contenuti, in mirabile fusione, portano con chiarezza matematica all'espressione non oggettiva.

Anni e anni di oscurantismi e di interessi conservativi potevano ritardare, ma non fermare, lo sviluppo universale di una conquista così importante nella storia dell'arte, e mentre fino allo scoppio dell'ultima guerra mondiale, gli astratti erano pochi e sconosciuti, dopo la liberazione si è verificato il fenomeno spontaneo di una propagazione vitale dell'arte plastica astratta specie in Italia, costretta per tanto tempo ad un provincialismo folcloristico e retorico.

Oggi in un clima di confusione e di involuzione culturale, in cui si tenta da più parti di deformare la validità stori-

ca dell'arte degli ultimi cento anni, non è ancora superfluo sottolineare il vero significato dell'astrattismo. È bene una volta tanto chiarire che il termine astrattismo è spesso usato a doppio scopo per giocare sul senso letterale della parola, come già successe per i termini impressionismo e cubismo. Per l'arte non oggettiva bisogna piuttosto parlare di realtà e di realismo pittorico, in quanto l'obiettivo dell'arte non oggettiva non è più la finzione o l'imitazione o l'interpretazione rappresentativa di oggetti tradizionalmente figurativi, ma è essa stessa realtà prodotta dall'artista. Valga l'esempio storico dei futuristi, che furono gli ultimi figurativi e i primi astratti: l'interesse loro non era più la visione limitata di un oggetto particolare, ma si riversava nelle più ampie possibilità create dalla traduzione dinamica dell'oggetto stesso.

Con l'espressione astratta si stabiliscono fra l'artista e l'uomo dei rapporti nuovi e immediati. Ne fanno testo le teorie e le opere di Malevitch e di Mondrian: essi abbattano il concetto di artista idolo e individualista, ed esaltano l'arte universale contro l'individuale. Ne fanno testo l'architettura, l'urbanistica e tutte quelle forme moderne e funzionali della produzione industriale assimilate e preferite dalla società contemporanea. Eppure questa produzione industriale, quest'urbanistica, quest'architettura, derivano espressamente dall'opera dei primi artisti non oggettivi, dalle scuole della Bauhaus e di De Stijl, e infine dall'opera di noi astratti contemporanei. Possiamo dire che l'astrattismo è quell'arte che suggerisce all'uomo gli elementi della sua civiltà odierna. Questa è la migliore riprova della validità di un'arte nel suo tempo.

Nella corrente cosiddetta astratta si fa sempre più urgente e necessario un

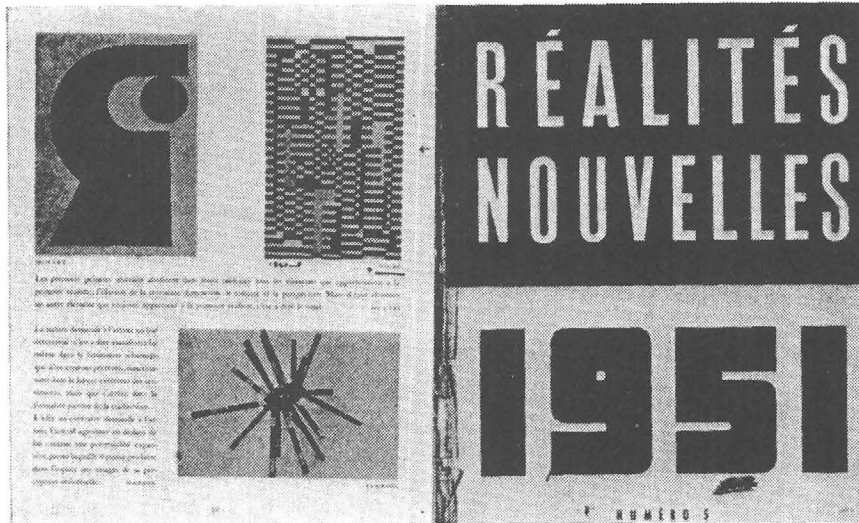
discorso di tendenza, cioè un processo di chiarificazione in una situazione che si presta ad insinuazioni tendenziose, e che possa separare quello che è il linguaggio valido dell'astrattismo e il suo filo conduttore evolutivo da tutte le accademie, le posizioni opportuniste, le facili trovate e le simulazioni, che hanno riempito insieme a tante altre imposture figurative, le sale delle ultime biennali. In un discorso di tendenza ad esempio non posso considerare validi gli psicografici, che eseguono linee e macchie sotto l'impulso di un preteso automatismo; escludo i cosiddetti nucleari perché, a parte vere e proprie simulazioni, evadono in un campo puramente rappresentativo di mondi astrali e di fumate atomiche; escludo i numerosissimi tappezzeri, gli accademici della forma, gli approcciamenti surrealisti e tutti quei compromessi fra astratto e figurativo.

Non a caso la parte più valida dell'astrattismo è proprio quella sistematicamente esclusa dalle mostre ufficiali; la posizione rigorosa di precisi contenuti costruttivi non ammette patteggiamenti, e per questo viene temuta e sabotata anche negli ambienti dei magni astratti entrati nell'ufficialità dell'arte italiana.

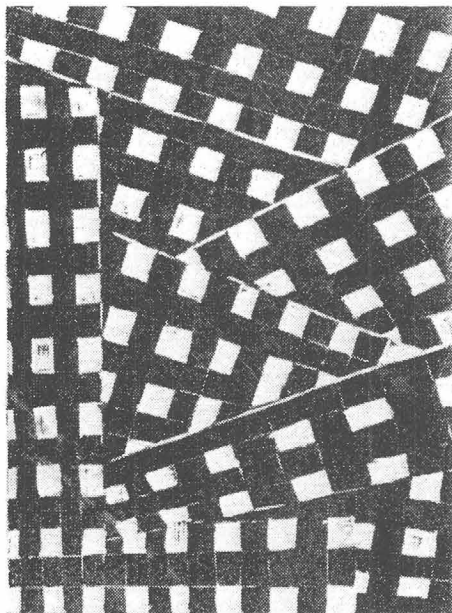
Quando nel 1948, dopo più di un anno di incertezze, lontano dai centri di informazione, giunsi ad un'espressione totalmente non oggettiva, fu per me essenzialmente un problema di coscienza. Si può dire feci tutto il cammino che da Kandinsky porta a Mondrian, mi orientai però subito verso una rigorosità geometrica e quindi ai problemi costruttivi. Il processo di informazione e i rapporti con altri astrattisti (specie con i concretisti milanesi e col gruppo fiorentino di arte d'oggi), consolidarono le mie prime esperienze.

Oggi i miei problemi sono molto di-

Catalogo VI Salone «Réalités Nouvelles», Parigi
1951: a sinistra, in alto, un'opera di Mario Nigro.



Nigro, invito per la mostra al Circolo della Casa
della Cultura, Livorno 1954.



circolo
della casa della cultura
livorno

PROGETTO: GUY RIZZI: 6

dal 18 novembre al 30 novembre 1954

pitture e guazzi
di

MARIO
NIGRO

inaugurazione

giovedì 18 novemb. ore 18,30

INVITO

versi: ho tratto esperienze dai rapporti che possono realmente intercorrere fra struttura musicale e costruzione astratta, problemi che erano stati accennati più volte ma che non erano mai stati affrontati razionalmente. Sulla base di queste strutture ho studiato gli elementi plastici nelle loro ripetizioni, simultaneità, coincidenze, giungendo così alla concezione di uno spazio totale dove forma e spazio si risolvono a vicenda in un superamento della bidimensionalità fisica (costruttivismo di Malevitch), e dove in questo spazio totale, vi saranno ancora problemi di rappresentazione e di espressione, di scoperta e di invenzione.

La soppressione del tragico che Mondrian evocava in una concezione ottimistica della vita, portava la pittura a completarsi e ad esaurirsi nell'architettura. Coi problemi costruttivi si stabilisce una nuova autonomia della pittura, che lungi dall'essentarsi dal suggerimento degli elementi utili all'uomo, riprende elementi di espressione che superano la rassegnata serenità degli equilibri spaziali. Nella mia espressione tornano dei contenuti tragici, non però in senso espressionistico, cioè in una esagitazione disperata dei sentimenti, ma come rappresentazione reale di una società ben lontana dalle ottimistiche aspirazioni di Mondrian in cui però le posizioni sono perfettamente delineate. Il mio non è un mondo di pessimismo ma è tuttavia una constatazione di lotta. Gli elementi plastici che si allineano in armonia aventi ognuno eguali possibilità funzionali nel quadro, sono ancora l'indizio di un'aspirazione in un mondo concorde, i contrasti violenti che originano la struttura compositiva sono il segno di una lotta esistente.

Gastone Novelli

La macchina totem

(in, *L'esperienza moderna*, n. 1, Roma, 1957)

Queste cose scritte non vogliono essere una chiarificazione od una spiegazione di fatti che accadono, ma soltanto presentare un'ipotesi, come del resto valore di ipotesi hanno anche le più razionali conclusioni matematiche, giustificate solo dal servire a rappresentare il complesso delle nostre esperienze o a suggerirne di nuove.

Oggi, in noi che lavoriamo, anche se sono vitali e validi gli atti formali che ci hanno preceduti, se rimangono aperte le vie indicate dal dadaismo al neoplasticismo, qualche cosa di nuovo sta maturando. Un'azione, penso, che è intuitiva, automatica ed, al tempo stesso, cosciente del sapere del mondo in cui viviamo.

Queste ricerche alla Duchamp che facciamo, questo rifiutare, smontare, analizzare e ricostruire le cose per un mondo intuito, in un clima che fonde il più rigoroso razionalismo con l'alchimia più impensata, è senza dubbio il segno del maturare di un mondo nuovo nella estetica, consono alla realtà che ci prepara la scienza.

In questo procedere non vi è nulla di inumano, nulla di incomprensibile: l'intuizione precede sempre la conoscenza, e la ricerca, la polemica soprattutto, sono modi intimamente connessi ad ogni azione dell'uomo.

Quanta parte di sapere scientifico effettivo vi sia nell'azione dell'artista non conta, importa invece che in esso sia viva la coscienza dell'evoluzione generale, che ha, anche se proiettato nel futuro, un suo ben chiaro potere creativo sulla vita.

Il procedere inconsciamente nella stessa direzione, il completarsi e scambiarsi esperienze, fra scienza ed arte,

risulta estremamente evidente, forse oggi più che nel passato. In ciò risiede il necessario equilibrio fra costruire per deduzione ed agire per intuizione, fra il ragionamento logico e la sensazione emotiva, fra l'indagine attuale e consapevole ed il ricordo dell'origine. Né si può fare a meno di questo equilibrio senza cadere in fatti privi di conseguenze, e quindi di giustificazione come quelli meccanici del futurismo o in gesti superficiali come quelli dell'*Art Nouveau*. Ai giorni nostri si costruisce la macchina e, quando essa diventa perfetta nella sua funzione, agli occhi degli uomini assume il valore di un feticcio, la si guarda con meraviglia, come un miracolo, come un totem o la statua fantastica della dea Kali. Ed è allora che la macchina unisce il significato umano, l'efficacia sociale, alla sua funzione di utensile e diviene elemento costituente del nuovo paesaggio in cui ci muoviamo. In pittura il nostro atto prende una forma nuova nella quale l'oggetto nasce quasi da solo, risultato della supremazia dell'inconscio sulla ragione, espressione della memoria atavica e ricerca della memoria del futuro nella coscienza dell'irrealtà del tempo, ed, infine, riconoscimento di un ordine di fatti, di una realtà delle cose al di fuori della ragione.

Da ciò trae origine uno svolgersi di temi, di immagini, di segni (o simboli) che può sembrare ossessivo, irrazionale od inutilmente accidentale ed è invece il segno di una nuova fantasia, della viva libertà del nostro campo di ricerca.

La stessa morale sociale, la coscienza del vero e del falso, del bene e del male non possono più essere affidate ad un preordinamento dogmatico ma debbono dipendere dall'intuizione di ogni individuo, dalla sua coscienza di uomo collettivo moderno. L'impulso irrazionale diventa così un sentimento

da coltivare, una fonte di passione, una spinta all'agire non inferiore al ragionamento ed alla curiosità scientifica, diventa un necessario equilibratore alla meccanizzazione.

Nasce così un nuovo ordine mitologico in cui pensiero e sentimento vivono in un'altra dimensione, imprevedibile e fantastica, vicina alla poetica della fisica nucleare e dei cervelli elettronici, non meno di quanto le storie di fate e gnomi erano vicine all'alchimia e le convenzioni astratte di Patria, Gloria, Religione alla costruzione empirica del primo «apparecchio volante».

(in, *L'esperienza moderna*, n. 2, Roma, 1957)

È difficile cercare di analizzare il processo creativo, l'origine della figurazione intesa come atto che trae, da un inconscio caos, un gesto, una forma o una parola e la rende pubblica.

Un'immagine nasce in un qualche luogo di una memoria comune, risultato della somma di una verità caotica ed iniziale, di una necessità immediata e di un cumulo di fatti passati.

Un individuo la può captare attraverso un'analisi intima, un annullamento ed un intenso e continuo agire tendente a rendere se stesso «mezzo» di espressione.

Così nasce una collaborazione fra l'opera che chiede la sua materia, i suoi complementi, e l'artista che ne elimina ogni fatto superfluo e ogni divagazione, e l'arricchisce e concentra.

È spesso come toccare un muro al buio e cercarvi un segno più vero delle forme di tutti i giorni e di tutti i posti perché più semplice, più puro e capace di liberare il pensiero.

E se nel tracciare una riga il colore

cola o strappa bisogna essere così legati a ciò che avviene da sapere lasciare o cancellare in piena libertà. Da questo agire nasce un rapporto nuovo fra esecutore ed opera; l'imprevedibile, come espressione dei moti più intimi e sconosciuti dell'io, assume maggiore importanza. Il controllo razionale e l'automatismo operano insieme e non è più possibile distinguere dove finisca l'uno ed abbia inizio l'altro.

E quando così si procede e l'opera risulta intera, senza un segno in meno o in più, con un'unità sua e nuova, allora si è vicini al vero, ed un altro che guardi con la stessa nostra semplicità potrà trarre da questo guardare qualche piacere o vantaggio.

Achille Perilli

Astrattisti a Milano

(in, *Forma 1*, Roma, aprile 1947)

L'astrattismo è oggi una delle tendenze più sviluppate nelle arti figurative di tutto il mondo e in particolare nei paesi orientali, nella Svizzera e negli Stati Uniti. La nascita e il primo sviluppo di questo movimento, per il suo carattere e i suoi punti di partenza, sono tipicamente orientali.

Ciò non lo diciamo intendendo indicare nella persona e nel luogo di nascita di Kandinskij il sorgere di un movimento, volendo limitare questo all'individuo che ha scoperto una possibilità d'esprimersi; ma per ragioni geografiche in senso lato, includendo nel termine tutti gli elementi umani, politici, artistici, sociali, morali, che in esso concorrono.

L'orientale, per natura, tende al puro segno, al puro colore inespressivo: ricordiamoci i tappeti di Buchara e le infinite applicazioni artigiane, ove questa concezione formale si sviluppa in concessione di arte.

D'altra parte prima di Kandinskij tendenze simili nella pittura russa si possono facilmente trovare e non basta aver scritto *La spiritualità dell'arte* per vantare un'apriorità simile. L'astrattismo era nell'anima degli orientali, come il cubismo era nell'anima dei francesi. Ora il fatto notevole (poiché non è nostra intenzione fare una storia dell'astrattismo, ma solo di farne notare alcuni aspetti) è per noi il passaggio da uno stato d'animo come quello russo, portato per fantasia, per inclinazione naturale e paradossalmente si potrebbe dire, per misticismo all'astrattismo, ad una mentalità completamente opposta per civiltà, concezione di vita, meccanizzazione dei mezzi come quella svizzera o americana. Non vorremmo incorrere in letterarie e poco utili distinzioni, ma tra la mentalità di un russo e quella di uno svizzero intercorrere una distanza enorme, sotto qualsiasi aspetto si esamini il caso. Vi potrebbe forse essere una spiegazione per i punti di contatto che esistono tra le irrazionali scoperte dei primitivi con le razionali scoperte dei moderni (vedi il caso della scultura negra con il cubismo; ma il paragone è poco felice e può aver valore solo considerato approssimativamente, forse più adatte le parole di Boccioni: «Noi siamo i primitivi di una sensibilità completamente rinnovata»). Comunque tutto ciò può mostrare il riallacciamento della tendenza nella sua complessità come sentimento primordiale già esistente, ma non il chiarimento del sorgere in un luogo e del suo svilupparsi in un altro dell'astrattismo, che infine può trovare le fonti d'origine nel misticismo ancora primitivo degli uni, russi, e nel misticismo proprio della civiltà fortemente meccanizzata degli altri, svizzeri e americani. Noi vorremmo far notare come il medesimo termine misticismo usato per due aspetti diversi assuma sfumature

di significato sottilissime, tali da richiedere ben altro spazio che questo; l'importante è il rilevarle e il porle in evidenza.

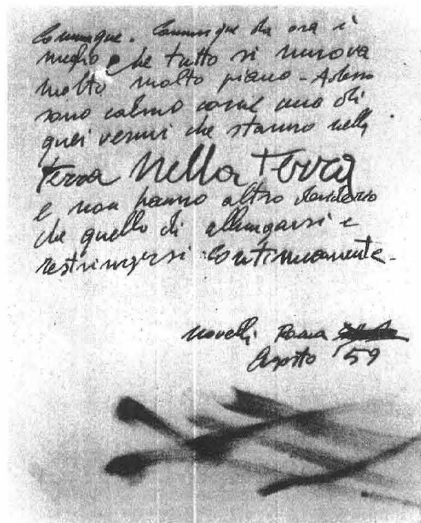
Nella mostra milanese di astrattisti o di arte concreta, come loro la chiamano, i due aspetti, sopra indicati, erano evidenti, là dove nelle opere di Kandinskij l'astrattismo è fantasia, musica, libertà di sentimento e al contrario negli svizzeri e altri presenti assume aspetti geometrici e razionali. Vogliamo ora, in poche parole, precisare le divergenze che sussistono tra noi e gli astrattisti, data la nostra posizione pericolosamente vicina a costoro. Gli astrattisti pongono il problema della forma, in modo completamente diverso dal nostro e, mentre per noi la forma, per la sua appartenenza alla realtà è considerata nel suo ambiente, quindi interesse plastico per lo spazio e la luce, per gli astrattisti al contrario la forma ha valore in sé, senza porre un'ambientazione di questa, estraendola quindi da ogni problema spaziale e luministico. Questo discorso è da rifarsi in seguito chiarendo meglio e più ampiamente ogni motivo di confusione. Per il momento, non possiamo fare altro che lodare l'iniziativa milanese, che ha posto in evidenza e ampiamente, purtroppo con molte lacune dovute allo stato attuale delle cose, con la mostra al Palazzo ex Reale di gennaio, l'attuale condizione di una tendenza piuttosto importante dell'arte moderna.

(in, *L'esperienza moderna*, n. 2, Roma, 1957)

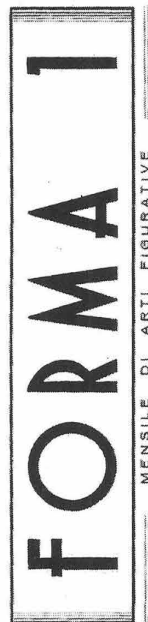
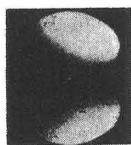
Dove può arrivare la nostra ricerca? E soprattutto in quale direzione con quali mezzi e come? È da farsi sulla materia, all'esterno, in un naturalismo

Da un manoscritto di Novelli, 1959.

L'esperienza moderna, n. 1, aprile 1957,
copertina di Perilli.



Novelli a Saturnia.



Accardi • Attardi • Consagra • Dorazio Guerrini • Perilli • Sanfilippo • Turcato

« Noi ci proclamiamo FORMALISTI e MARXISTI, esseri che i termini marxismo e formalismo non sono INCONCILIABILI, specialmente oggi che gli elementi progressivi della nostra società debbono fondere una posizione EVOLUZIONARIA E AVANGUARDISTICA e non adottare nell'equivoce di un realismo spento e conformista che nelle sue più recenti espressioni la pittura e la scultura ha dimostrato quella strada limitata ed angusta essa sia.

La necessità di portare l'arte italiana nel pieno dell'attuale linguaggio europeo ci costringe ad una chiara presa di posizione contro ogni solenne e prevenuta ambizione nazionalistica e contro la provincia portogale e inutile quale è la cultura italiana odierna.

Perciò affermiamo che:

(I) - In arte esiste soltanto la realtà tradizionale e l'invenzione delle forme pure.

(II) - Riconosciamo nel formalismo l'unico mezzo per sottrarci ed influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche.

(III) - Il quadro, la scultura, possono essere mezzi di espressione: il colore, il disegno, le masse plastiche, e come fine un'armonia di forme pure.

(IV) - La forma è mezzo e fine; il quadro deve poter servire anche come complemento decorativo di una parete vuota, la scultura, anche come arredamento di una stanza — il fine dell'opera d'arte, è l'utilità, la bellezza cronologica, la sua persistenza.

(V) - Nel nostro lavoro adoperiamo le forme della realtà oggettiva come mezzi per giungere a forme astratte oggettive, si indirizzano le forme del limbo, e non il limbo.

Non rinneghiamo:

(1) - Ogni esperienza tendente ad inserire nella libera creazione d'arte fatti umani attraverso deformazioni, psicologismi e altre trovate, l'uomo si definisce attraverso la forma creata dall'uomo-artista e non da sue preoccupazioni apologetiche di confronto con gli altri uomini. La nostra umanità si situa attraverso il fatto visto e non attraverso il fatto arte.

(2) - La creazione artistica che si pone come punto di partenza la natura intesa sentimentalmente.

(3) - Tutto ciò che non ci interessa ai fini del nostro lavoro. Ogni nostra affermazione trae origine dalla necessità di dividere gli artisti in due categorie: quelli che ci interessano, e sono positivi, quelli che non ci interessano, e sono negativi.

(4) - Il casuale, l'apparente, l'espressionistico, il sensibiltismo, la falsa emotività, gli psicologismi, come elementi spuri che pregiudicano la libera creazione.

ROMA, QUINDICI MARZO 1947

teorema della scultura

Nell'arte sopravvive il grave compromesso, acuto da molto tempo, tra la forma e l'uomo, o meglio tra quel che riguarda la forma e quel che si riferisce alla vita dell'uomo.

Nel ci opponiamo decisamente a questo compromesso.

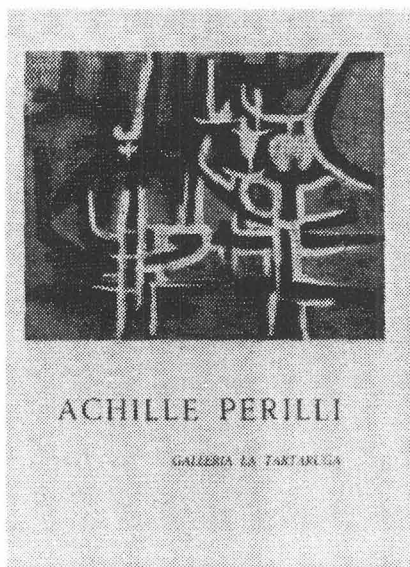
Si tratta di questo: la scultura oggi non è funzionale, come lo fu fino ai tempi del

Bauhaus e perciò la scultura come l'arte-scienza, ha perduto il suo posto preminente nell'Arte.

La lotta contro la scultura è stata con durezza e per due vie diverse e portate avanti: l'una da capo a Medardo Rosso, l'altra, crede di risolvere il problema riducendo



Manifesto di Forma 1,
sulla prima pagina
della rivista omonima, 1947.



di nuovo genere, verso il muro, la traccia verdastra dell'umidità, l'intonaco imbianchito dal sole, il colare del catrame, la polvere sul sacco? O invece all'interno, in noi, con lo svolgersi di una calligrafia ritmata dalla memoria, con il gesto automatico che segna, cancella, perde e ritrova l'immagine?

E la società che ci circonda, che non è cultura, che non è ancora società, ma solo un informe caotico agglomerato di uomini, che è soprattutto negazione al nostro lavoro, quanta parte deve avere nella nostra immagine?

E riusciremo mai ad inserirla in questi segni appena tracciati, in queste grandi iniziali, in questi aspri e acerbi avvertimenti di una nuova storia dell'occhio?

Siamo all'inizio di una ricerca, questo è certo, senza ancora neppure l'accenno di una possibile soluzione.

Sono saltate tutte le leggi create, le leggi trovate, le leggi condensate e l'unico termine di giudizio è dato esclusivamente dal coraggio e dall'abbandono totale in questa iniziata esplorazione all'interno di quel mondo misterio-



so e pauroso che è la nostra natura di uomini. Abbandoniamo quindi il razionale, il naturale, il concettuale, il simbolico e ritroviamo ancora il segreto piacere dell'alchimia, del ritornare e del perdersi in se, dell'automatismo, della calligrafia, dell'assurdo. Come non esiste una legge della materia, così non esistono leggi compositive, tonali, coloristiche, non esiste la «legge» in sé.

E non vogliamo crearne una; solo distruggere ogni precedente esperienza, risalire dall'«informel» alla forma, dalla forma all'immagine, dall'immagine al segno, dal segno alla traccia, dalla traccia alla memoria, dalla memoria all'inconscio, dall'inconscio alla poesia vera, assurda, immediata di un qualcosa che non è più soltanto noi o noi oggi o noi domani o noi ieri, ma tutti, sempre, ovunque.

Scanavino con la moglie Georgina e Sebastiano alla Biennale di Venezia, 1958.

Perilli, catalogo della mostra alla Galleria La Tartaruga, Roma, 1957.

Perilli nel 1957, in una foto di Sandy Roth.

Scanavino, catalogo della mostra alla Galleria del Naviglio, Milano 1955.

SCANAVINO

193ª Mostra del Naviglio
dal 21 Febbraio al 1 Marzo 1955



GALLERIA DEL NAVIGLIO - VIA MANZONI 45 MILANO



Emilio Scanavino

(in, M.G. Accame, *Scanavino. Disegni e scritti inediti*, Lubrina, Bergamo, 1990)

1955-56

Grigia è la terra e nel creato tutte le cose fondono (sono uguali).

Il fiato è mozzo, la saliva acida e calda, tutto, ancora di me appartiene al fisico ad un tratto come svuotato, mi accorgo di non sentire più nessun disturbo, poi dimentico totalmente di essere materia e mi sento un altro, non ho più bisogni corporali, non ho più necessità impellenti. Nell'atto stesso che penso ad una cosa questa si compie, è stupido, come sono arrivato vivo qui, come ho raggiunto questo stato ideale, impossibile pensare ad altro.

Non sento più la necessità di ricordare perché tutte le cose sono al presente, al passato, al futuro, a mano a mano che salgo o che scendo (non ha importanza perché non ho né l'una né l'altra sensazione) incomincio a vedere, non sono cose o piante od oggetti che io vedo, ma genti che si salutano, che si parlano, ma gestiscono in strano modo, non come prima, non come dopo, l'atto non è più un susseguirsi di movimenti, ma è qualche cosa di miracoloso che si compie e poi svanisce, le (...) esistono come stati, esistono esseri i cui gesti sono informi, incompleti, e sembra che gravitino e si tengano ancora legati a dei pesi; in altri il loro gestire è limpido nel fondersi con gli altri, la loro luce è più chiara, più limpida, bella; per altri e sono pochissimi, è bianca e la espongono a tutti quelli che li circondano; essi non parlano ma si sente che tutto attorno a loro si compie d'incanto.

Come è leggera l'aria. Aria e luce fuggono insieme.

Come è dolce parlare e sentire in

me nessun sentimento, né pietà né dolore, solo purezza, perché manca la possibilità di desiderare questa o quella cosa, l'impalpabile, il tutto, il complesso architettonico che regge l'universo. Qui si comprende, è un addentellato, gli atti e le azioni si compiono conseguentemente, non vi sono atti temporali, distanza tra un atto e l'altro, perché il tutto si compie, come potrei dire, alla velocità di miliardi al secondo, cioè non è possibile la misura. E lo stato di prima e dopo e durante...

1955-56

Ripetere questa operazione sino a che il tutto non sia *giusto*.

Poi continuare a lavorare tutto attorno e così via sino a che non ne risulterà ciò che riteniamo corrisponda a noi.

Dipingo perché esisto, la ragione della mia pittura risale ancora ai tempi in cui non sapevo cosa fosse questa parola: mi ricordo che un giorno mi trovavo in chiesa e recitavo il «pater nostro» in latino, come mi era stato insegnato, senza conoscerne il significato. Quel giorno pensai che non appena fossi stato in grado, avrei cercato di tradurlo e tradurre, per me, significava conoscere.

Da quando ho cominciato a dipingere è stato un po' come cercare di conoscere il mistero delle cose, il perché mi si rivelavano e il perché rimanevo emozionato. In seguito questo perché diventò atto ed accettai il mistero come qualche cosa di rivelabile solo nell'atto. Per cui quando l'apparire delle cose (questa cosa che si trasformava e diventava coscienza) quando questo mistero coincideva con me stesso, in quel momento io trovavo le ragioni del mio gesto.

Allora dipingo per poter fare coinci-

dere me stesso e trovare nell'atto un terzo equivalente.

La preghiera, come del resto ogni momento cosciente di noi, non è altro che la rivelazione o meglio ancora la partecipazione con qualche cosa che ci appartiene.

1956-58

Cosa importa dipingere un paesaggio, se non si è convinti di tale operato, e se la mia emozione, cioè quella che promuove l'opera, la raccolgo per strada? Su un muro, in un filo d'erba, nel rumore di una foglia. E se queste immagini che io segno non hanno forma apparente, è perché in esse vi è la vita, sono la macchina stessa che muove le cose.

Forme, simboli, segni, solo segni. Che cosa è per me segnare: se penso al Greco vedo il suo segno, in esso si compie ogni cosa, la raffigurazione avviene dopo.

Il gesto, come nell'abbozzare immediato genuino, si segna e subito appare una figurazione. Come si può non sentire i nostri moti, come si può rinunciare ad essi, l'odio, il dolore, la gioia, l'uomo che ci sta davanti, tutto tradotto in segni, non meccanici, non diagrammi, ma impulsi, impulsi veri, perché corrispondono ai moti del nostro cuore. Ora, per me, questo segnare, diviene poi forma, che piglia vita non appena riesce ad essere vera, non a stupire, ma sentirla in noi. Come crediamo che l'uomo veda se stesso, come crediamo che l'uomo raffiguri il suo simile? Con segni.

Se io guardo attentamente un bambino non ho desiderio di ritrarlo, ma di tradurlo; questa apparente traduzione non è altro che il moto immediato che ho verso di lui. Questo per intenderci, non che quattro sgraffi servano

a riconoscerlo, ma servono a collocarlo in me e poi io via via darò forma a quei segni. Come riuscirò a dire queste cose, come riuscirò a tradurle in pittura senza cadere in una avventura, ma questo io lo sento fortemente e allora? *Fine?* Ma penso che noi dobbiamo adoperare oltre agli occhi, lo stomaco, le orecchie, il tatto.

Tancredi

Natura = spazio

(catalogo mostra personale, Galleria del Naviglio, Milano, 1953)

Prima condizione della natura è lo spazio; l'uomo è solo parte della natura; di intelligente esiste il pensiero, pura facoltà naturale di assimilazione dell'esistente. L'uomo attraverso il pensiero ha assimilato lo spazio facendone il più perfetto concetto di infinito, termine illimitato di assoluto. In quest'epoca l'uomo ha ritrovato l'origine, impegnato a ciò dagli avvenimenti, dove ogni conquista ha organizzato la sua vita in lotta con un esterno dinamico. Il pittore ha individuato dei termini con i quali chiarire le nuove reazioni umane di fronte a queste realtà, ed ha percorso concettualmente altre realtà nasciture: l'uomo ha scoperto che il moto è relativo (spazio più tempo); il pittore ha scoperto sulla tela che spazio contiene tempo in quanto per rendere evidente lo spazio occorrono termini relativi, Mondrian ha riconfermato un termine relativo visivo di spazio: il quadrato. Io, ricollegandomi a lui ho trovato un termine relativo, illusivo di spazio: il punto, in quanto è il più piccolo spazio mentalmente considerato.

Mondrian costringeva la natura nel suo termine; io posso far diventare il mio termine natura con l'ausilio del-

l'automatico personale. Dal punto io parto attraverso grafie e colori istintivi per la conquista di nuove immagini di natura.

(catalogo mostra personale, Galleria del Cavallino, Venezia, 1956)

Ritengo che la pittura sia appena nata. Condanno i modi tristi di morire di molti pittori di questo secolo. Credo in un futuro fatto di equilibrio, in un artista che sia un uomo puro, capace di tutti i tipi di emozioni; un artista che sia finalmente un uomo progressista, non malato psichico, attivo, non passivo, forte, non debole; credo in una umanità in cui la prima parola di un bambino, DA...DA..., sia testimonianza di desiderio di vivere non di capricci. Per fare della pittura bisogna amare la NATURA; credo che un quadro debba essere altrettanto natura quanto lo è una foglia. Una foglia assomiglia in parte ad un albero, un albero assomiglia al cielo. C'è un solo modo di capire la natura, guardarla più che sentirla; la natura si può dividere in forme che si possono moltiplicare all'infinito; scindendola si scopre la geometria. Anche la grafia è geometria; una qualunque grafia contiene elementi geometrici come qualunque elemento geometrico. Ritengo che un pittore, meno personale cerca di essere, più comunicativo diventi; i cosiddetti «temperamenti» non interessano più, la personalità c'è per forza.

Ho impiegato una «forma» molto seppure per controllare lo spazio: il PUNTINO. Il punto è l'elemento geometrico meno misurabile che ci sia, ma il più immediato da ideare; un punto dà l'idea del vuoto da tutte le parti, di dietro, ai lati, davanti; qualunque punto realizzato formalmente è geometria,

qualunque forma relativa alle dimensioni del mio quadro ha per legge il vuoto da tutte le parti. Vorrei fare dei quadri che fossero riproducibili solo nelle dimensioni e con gli stessi colori del dipinto (poco fotografabili), vorrei fare dei quadri che non imponessero a nessuno di guardarli, ma che ciascuno desiderasse vedere il più possibile (niente shock).

Penso che nei miei quadri si veda che lo spazio è curvo.

(catalogo mostra personale, Galleria dell'Ariete, Milano, 1959)

Io ritengo che qualunque mezzo sia valido per realizzare un'opera e che, quanti più uno ne usa, tanto più possa arrivare ad esprimere. Ritengo che il maggior errore di molte opere attuali stia nella scelta intellettuale aprioristica da parte dell'artista. A causa di ciò queste opere diventano critica più che espressione; negazione più che semplice ricezione ed esposizione.

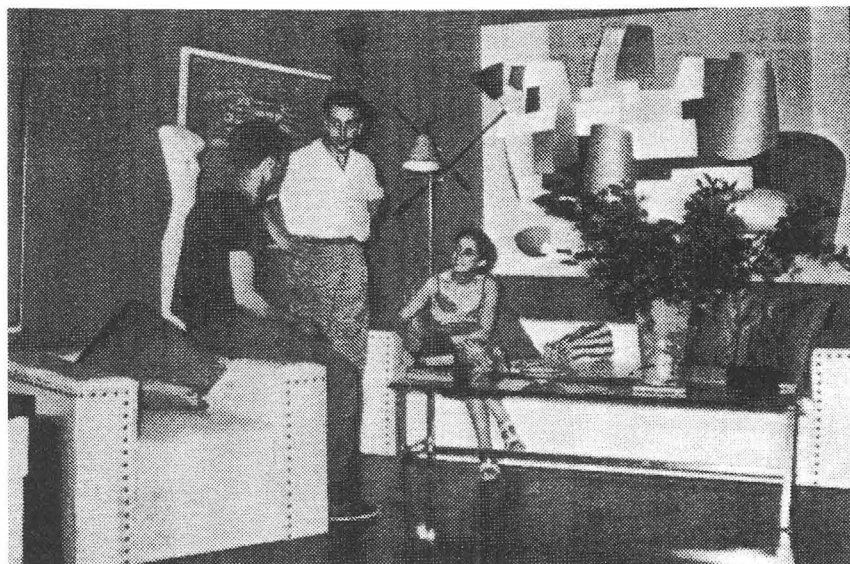
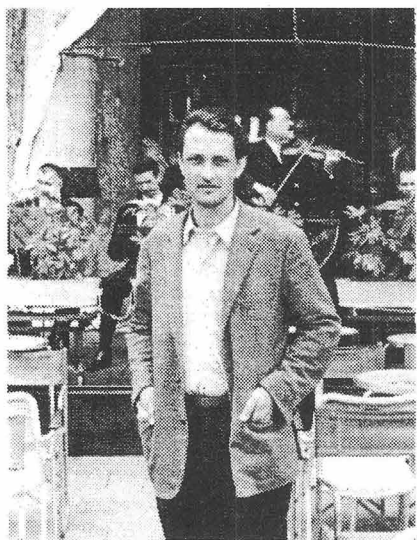
Ho sempre ritenuto che in una vera opera d'arte, l'automaticità istintiva della scelta sia molto più vera della scelta intellettuale.

Un vero artista è tale per quello che dice, non per i suoi modi di fare. Il gesto è un mezzo con delle qualità intrinseche ma soprattutto organiche e con ciò cosmicamente relative. Perché tante relativizzazioni del mezzo?

Certamente anche in queste mie ultime opere ci sono delle proposte grafiche, ma la loro oggettivizzazione è avvenuta in limiti di luogo e di tempo espressivo che la giustificano e, nonostante la forma di espressione sia la più semplice, l'ho usata in modo che mi permettesse il più possibile la presentazione della condizione automatica.

Tancredi, Sanfilippo e Carla Accardi a casa di Peggy Guggenheim, Venezia 1950.

Tancredi a Venezia, negli anni '50.



Giulio Turcato, 1947.



Catalogo/manifesto per la mostra alla Galleria Pro Arte a Lugano, 1953.

Ritengo che difficilmente farò altri quadri come questi perché ho lasciato Venezia, e l'opera nasce sempre legata al luogo dove è prodotta.

Credo che la pittura sia appena nata, che la materia-colore sia, oggi, più che mai nuova, che, abbia delle possibilità immense di rivelazione nella sua natura stessa, infinitamente malleabile e meravigliosa.

Il colore, come era usato nel passato, ne diminuiva i pregi naturali. Credo che la maniera in cui intendo usarlo possa rivelarlo maggiormente nelle sue qualità allusive ai vari fenomeni universali...

Il titolo di questi miei quadri è «a proposito di Venezia».

Giulio Turcato

Le correnti dell'astrattismo

(in, *Il Punto*, n. 17, Roma, 1958)

Questo articolo non vuol essere un giudizio, né in alcun modo una cronaca particolareggiata. È in sintesi l'esposizione di quanto è avvenuto in questi ultimi anni in pittura e, ancora più succintamente, di come si svolsero le cose viste da uno che, appunto, fa il pittore.

Prima della fine della guerra l'aspirazione delle, allora giovani, generazioni era di allargare le loro vedute, sia da un punto di vista culturale che estetico, non accontentandosi di quello che somministravano le varie Mostre del Novecento. Né soddisfaceva il famoso Premio Bergamo di cui ancora parlano molti critici.

Il Premio Bergamo, pur essendo una esposizione di maggiore libertà, non aveva dato quei risultati extraprovinciali per cui i più anziani e i più giovani avevano lottato e sembrava stessero per lottare.

Pertanto, tra i vari pittori che operavano a Roma e in Italia nell'immediato



dopoguerra, più o meno si orecchiavano forme antinovecentesche come il cubismo e l'espressionismo.

A Roma dopo varie mostre tenutesi alla Galleria del Secolo, un gruppo di giovani pensò di tagliare qualsiasi residuo con il passato e di riallacciarsi a quelli che erano i fondamenti dell'astrattismo, indubbiamente ancora geometrico. Questo in forma, se vogliamo, un po' empirica, ma che dava l'avvio ad una precisazione sul piano del rinnovamento. Con questo non voglio assolutamente proclamare la nascita di un nuovo movimento, perché l'astrattismo già esisteva, ma l'essersi orientati verso quella corrente fu di grande importanza. Vi furono dopo altri movimenti, ma non sta a me parlarne.

Poi con la Biennale del 1948 incominciò il Fronte nuovo delle arti che però ebbe poca durata in quanto gli aderenti facevano parte di troppo diverse correnti non ancora risolte.

Infatti anche il Fronte nuovo delle arti fallì ben presto sia per l'incertezza

dei vari componenti che per la mancanza di organizzazione dovuta alle difficoltà incontrate da Giuseppe Marchiori. Molto più plausibile anche se giustamente a volte contrastato fu il gruppo degli Otto, che, malgrado allineasse artisti di correnti non del tutto simili, fece in modo che i pittori italiani potessero essere conosciuti in Italia e fuori.

Da allora si può ben dire che l'astrattismo si è imposto, sia come gusto che come forma d'arte; mentre le correnti oppositrici, per gli scarsi intendimenti culturali, non sono riuscite a raggiungere quello che avevano proclamato con tanta baldanza all'inizio.

In qualche modo si può dire che l'astrattismo è diventato un linguaggio estetico corrente.

In questa figurazione si incrociano varie tendenze.

Secondo me la corrente più «di compromesso» è quella che tenta una strada verso un naturalismo.

Questo va detto anche per i pittori che fondano le loro espressioni sulla

Mostra «Arte astratta in Italia», Roma 1948.

materia come soluzione più facile in rapporto agli sforzi di sintesi per poter arrivare a una più grande precisione e libertà di quello che era stato l'astrattismo al punto di partenza. Il compromesso consiste nell'immettere dei dati veristici e di colore un'altra volta impressionistici e aderenti ad una visione atmosferica, con il risultato espressivo di ritorno ad una immagine patetica e romanticistica.

Allora vengono meno gli sforzi che si sono fatti, perché riappare, camuffato come forma astrattizzante, il vecchio sentimentalismo dell'Ottocento.

Tutto questo viene detto perché mi pare che in generale vi sia il tentativo di muoversi su basi più razionali e più stilistiche, ossia non è che si voglia negare il sentimento, ma, per lo meno catalogare le sue varie forme in modo meno commovente e meno avvilente.

Non è certo facile fare un discorso conclusivo ed esauriente su ciò che potrà avvenire, su quella che dovrebbe essere, più o meno, la forma di espressione nella società.

Resta il fatto che la pittura ha cercato di scuotersi e di scuotere quelle forme che ormai erano diventate troppo di uso corrente, con un maggiore raggiungimento di consapevolezza.

L'apporto di questa forma esistenziale non può essere in alcun modo negato perché per lo meno ha generato un equilibrio di fronte ai patetismi e ai fanatismi di facile uso.

Vedremo in futuro che cosa potrà succedere su questa strada e quale potrà essere la vicenda nel suo svolgersi. Con questo non voglio negare che non vi potrà essere un'arte figurativa, ma per il momento nella pittura figurativa vi è qualcosa di non ancora completamente maturo per esprimere l'attuale sensibilità.

Il colore, il segno

(in, N. Ponente, *Giulio Turcato*, «Letteratura», n. 33-34, Roma, 1958)

Il colore assieme al segno è la parte principale della pittura. L'interpretazione e il suo modo di essere fanno il dipinto. In questo momento mi pare si stiano sostituendo nuovi concetti sul colore a quelli precedenti.

Malgrado la corrente astratta, fino a poco tempo fa e date poche eccezioni, il concetto del colore era ancora quello dettato dal cubismo. Così avevamo ancora un atteggiamento sul colore; per esempio: il periodo è triste o caotico, mi ribello di dipingere col colore, ma solo a bianco e nero o grigio. Così tutto si riduce a una funzione parziale anche se il pittore è molto dotato. C'è in tale modo un atteggiamento aprioristico.

Con questo non è che dico non si può dipingere a bianco e nero.

È il gesto di colorire in questo modo che riduce il fenomeno.

In natura effettivamente le cose vanno in modo molto più semplice ma più splendente.

Per esempio la gamma di colori che la natura ha attribuito ad un bruco o ad un serpente non fa diventare questi animali più drammatici della balena o del pavone.

È attraverso i principi della nostra educazione che noi attribuiamo alla natura concetti che essa non si sogna nemmeno lontanamente di mettere. Così i colori del quadro sono in rapporto ai colori stessi.

Quando l'opera sarà compiuta, il quadro impressionerà con i suoi attributi l'osservatore, ma non vi dovrebbe essere per questo contenuto drammatico costituito ad indicare quale sarà l'effetto. La pittura dell'età delle caverne ha sempre una grande importanza in quanto che colori e segni non sono

mai impegnati in un determinato stato d'animo.

L'uomo (così lo chiamano) primitivo, non indicava se la sua vita era drammatica o lirica o celebrativa. Dai suoi dipinti sembra che stesse benissimo così com'era. Ecco un grande insegnamento esistenziale attraverso il gesto. Il mio gesto di colorire è tale quale io sono e così io mi posso identificare nel quadro e gli altri si identificano in quello che ho espresso.

Nell'era glaciale la società si era dovuta restringere a pochi chilometri quadrati, assieme a bestie strane e feroci e aveva trovato benissimo la sua dimensione. Ora l'uomo moderno sta prendendo dimestichezza con la macchina. Noi incominciamo ad abituarci alla cibernetica; l'uomo delle caverne s'era abituato a vivere insieme con il mammoth col quale era costretto a spartire la malasorte del freddo.

Ora abbiamo la fortuna che le cose si stanno semplificando a tale punto che riusciamo a farci comprendere con qualche linea e macchia. Macchie che devono essere colorate il meglio possibile e messe sulla tela nel miglior modo possibile.

Con questo non voglio escludere la possibilità di temperamenti diversi compresi quelli drammatici o polemici verso la società, che però dovranno essere coerenti nel loro modo di colorire senza cadere in tesi letterarie.

Emilio Vedova

Dipingere un naso non è così semplice
(in, *Il mattino del popolo*, Venezia, 1 febbraio 1948)

Parlare dei nostri quadri significa parlare della nostra vita, decidersi in qualche modo per una dichiarazione. Più o meno tutti sappiamo a mo' di



Vedova al lavoro, Venezia 1950.

Emilio Vedova, Terminillo, 1952.



enciclopedia, che Cézanne è nato là e che Picasso è un pittore agitato, ma se si volesse finalmente entrarne dentro alle determinanti che promuovono quella pittura, allora ci vorrebbe un più lungo esercizio. Questo i più non vogliono capire. Se noi non dipingiamo un naso, una ragione c'è: e sufficientemente chiara. Ed è questa: che in nessun modo noi ci riconosciamo nelle realtà costituite. Ora dipingere un naso, dipingere dei fiori «alla maniera di», sarebbe come cancellare, nelle pigrizie dei giorni, la nostra vera storia.

Condanna del «900»

È inutile fare qui la storia del '900 italiano: tutti ne conosciamo i molti aspetti presuntuosi e la mancanza di una vera validità espressiva. Perché

appunto a quella politica e a quella estetica molti artisti vogliono rifarsi.

Anche oggi è pena di vivere così. I più pensano al pittore secondo le favole più o meno paradossali, e le etichette più o meno romantiche; come a una figura pallida e fuori di ogni responsabilità vitale, e invocano gli arbitrii e le giustificazioni più paradossali, come se il pittore fosse in tutti i casi un personaggio da compatire.

A parte la storia dei molti che ancora oggi si confondono nella miseria delle università dilettantistiche, attraverso una vita che ogni giorno di più ci esaspera nel giro delle moltiplicate menzogne, alcuni di noi ripropongono di indagare le ragioni di tanta nostra esasperazione e il modo di uscirne. Va da sé che, meravigliati, alcuni si domandano perché, oggi, il pittore si interressi di tante cose, lontane dalla pittura, perché sperimentata sui testi, perché non dipinge più tranquillo nella

realtà domenicale; perché non dipinge più un fiore, o una ragazza cogli occhi azzurri, e invece sta a rovinare gli anni con una serie di linee e di colori tanto lontani dalle realtà costituite.

La pittura «cinese»

È chiaro che noi non abbiamo gli amori di codesti signori: e che, non riconoscendoci più nelle morali stabilite, un pittore si mette in situazioni di quarantena, e medita, con le più larghe possibilità speculative sul da farsi. Inutile è dire qui delle sue cento ferite; nella volontà di trovarsi in una certezza lucida, un pittore logora la sua vita e forse brucia le sue ultime speranze. In questo momento così teso, in cui ancora una volta ci viene proposto un volontarismo, dipingere una nostra azione all'infuori delle convenzionalità che hanno perduto tutte le loro pro-

messe, significa per noi costituire, attraverso un primordio, una ragione che ci spinga a credere. Così nascono i nostri quadri pieni di rinunce, forzatamente poveri, e tanto disadorni da sembrare, a chi non sa leggere, fuori dalla pittura.

Molti non immaginano che la pittura possa essere dichiarazione di un uomo che la pensa altrimenti. Se potessero capire questo *cinese* dei nostri quadri, essi leggerebbero allora dentro la tristezza dei giorni e sentirebbero nel quadro liberazione e denuncia... La nostra pittura, insomma, è soltanto questo: siamo andati avanti creando una grammatica perché lungo la via ci siamo creata una vita. E i più ci guardano come bestie rare, come personaggi scandalistici, senza intendere la nostra protesta. Non pensano che l'azione pittorica è la somma delle nostre speranze; e non intuiscono nei nostri quadri, attraverso le linee lucide, una estrema necessità di rivelazione.

Gridare nel deserto

Da che cosa vogliamo liberarci? Che cos'è quest'agitazione, questo gridare nel deserto, se non questa nostra infinita malinconia nel vedere che tutto si trascina nelle convenzioni degli ordini costituiti? Dopo tanto parlare di amore e di odio, un uomo che voglia entrare nel giro di esasperate indagini, dopo il cammino forzato dentro le linee esistenzialistiche, dadaiste e chi più ne sa più ne metta, non trovando possibilità di salvezza, se è forte, comincia a domandarsi se una qualche linea di fede ancora possa essere con lui.

Il punto della questione è tutto qui: ed è per questo che noi ci stiamo allenando, per saltare a piè pari, nel miglior modo possibile, dal trampolino

verso la Terra Promessa che potrebbe darci ancora una qualche ragione d'esistere. Non sanno, i più, di trascinare un peso, diventato per noi insopportabile, non sanno i più che i loro gesti appartengono a giri viziosi. D'altra parte non siamo diventati sufficientemente ironici, sufficientemente forti, e non pretendiamo che gli altri ci capiscano. Dicono che siamo uomini di crisi. D'altra parte preferiamo rimanere in questo giorno di tentazioni piuttosto che cedere a quella pigrizia che riduce la vita a una serie di vigliaccherie. Chi non ne ha l'esigenza, non ci arriverà mai. Dunque, se noi non dipingiamo un naso, una ragione c'è: e non solo una. Ed è proprio questa: di non voler andare d'accordo con voi, di non aver nulla da condividere con voi, ed essere così nella nostra pazzia (dite voi), uomini nel deserto, legati alla nostra sorte di uomini di punta.

Le morali invecchiano

I tempi stringono, le morali invecchiano, e ogni uomo, più che mai, è chiamato ad affrontare le proprie responsabilità. Domani i nostri quadri non ci saranno più, ma l'azione promossa dai nostri quadri avrà significato qualche cosa; avrà insomma parlato di uomini nuovi che, in un elemento costante, avevano voluto superare se stessi, tenendo fede a quella urgente realtà che, dentro di loro, domandava testimonianza. Noi pensiamo che gli intellettuali d'oggi hanno il compito di liberarci e di portarci parole strette nel pugno. In un tempo come questo, in cui l'uomo è chiamato, ora per ora, a vigilare e a essere arbitro ancora una volta del proprio destino, le verità vanno prese per la gola. Oggi dobbiamo fare non pittura «alla maniera di», ma pittura che parli dei nostri giorni, della

nostra violenza, della nostra pena di vivere: di questi elementi forti e aggressivi. Denunciamo chi, in buona fede o in mala fede, ritarda il corso di una fatalità alla quale di giorno in giorno aggiungiamo una pietra. Si è parlato più volte di voler avvicinare il pubblico all'arte, come se ciò fosse possibile. Soltanto quando gli uomini si ritroveranno in una certezza comune, potrà nascere una pittura cosiddetta sociale. Essere sociale oggi significa essere nella rivoluzione.

Fuori del pantano

Io so che il mio naso, dal momento che volete ch'io dipinga un naso, lo dipingerò soltanto quando sarò sicuro di non essere più tentato, e di guardare con nuovi occhi la realtà nuova. Un tempo ho scritto: «Affondo nel pantano»; più tardi ho scritto: «So cosa è il pantano»; oggi invece mi risolvo nella morale dei miei compagni e con loro. Nella misura delle mie possibilità, mi do a loro, sapendo che prima o dopo l'uomo si ritroverà nell'uomo. In questa misura e in quest'onestà, io oggi sono uno di loro, e in queste mie umiltà sta la forza ormai d'una qualche mia ben fondata certezza.

Per chiudere, non dite che questi pittori sono alla «maniera di», che fanno dell'astrattismo di vent'anni fa ecc.. Il giro è un po' difficile, i discorsi non devono alterare il corso delle nostre presenze. Infatti potrei dirvi, poiché conosco la storia, che gli uomini hanno un tempo e la pittura ha un tempo, e che l'astrattismo di Paul Klee o di Mondrian o di Kandinsky non ha niente a che vedere con le nostre storie anche perché appartiene a razze, a momenti e ad epoche diverse. Si può facilmente capire che le nostre presenze astrattiste, futuriste ecc. hanno altri

fondamenti spirituali, essendo diversa la struttura che le governa. D'altro canto niente abbiamo a che vedere con gli astrattisti americani, con gli edonismi grafici, perché le premesse, che muovono questi nostri segni e colori, vengono da altri bersagli. Non dunque metafisici i *nostri segni*, ma piuttosto espressione del nostro sentirci uomini di lotta, continuamente protesi alla conquista del domani.

Da codesta coscienza nascono appunto i nostri *ritmi di forza*: il colore che canta le nostre speranze; i nostri lucidi quadri, insomma, che dicono nella misura e nell'impegno di ognuno di noi, di un mondo di *uomini liberi*.

Tutto va rimesso in causa
(Intervento al convegno «Arte astratta, arte figurativa» San Giorgio, Venezia, 1954; pubblicato in *Quaderni di San Giorgio*, n. 2, Sansoni, Firenze, 1954)

Al di là del vano dibattersi delle estetiche post-impressioniste, post-cubiste, post-espressioniste, e del permanere ostinato di residui incantesimi di certe «metafisiche» – al di là dell'accademismo astrattista sul composito e dedotto – oltre ogni apriorismo di vecchio ordine costitutivo, oltre ogni presunzione di affrettati e superficiali nuovi-ordini: *Tutto va rimesso in causa*.

Nuovi gesti, nuovi segni, nuove immagini, in relazione con nuove perentorie esigenze espressive. Non mania iconoclasta anarcoide, non equivoco commentario d'illustrativismo scientifico, ma urto di verità, catarattico rovescio per un aprirsi di nuova coscienza.

Dopo gli anni della negazione, gli anni sconcertanti affidati all'ultimo segno – disperato sismografo almeno dell'esistere – il libero linguaggio

astratto è forse oggi il solo mezzo per l'espressione di quei sentimenti che non possiamo comunicare altrimenti.

L'avvicinarsi accanito degli avvenimenti nuovi, con le consequenziali fratture interne, portò l'uomo ad un tempo di solitudine, di raccoglimento. L'uomo investito in tutto il suo essere, riportato alle forze prime, nella smemoratezza delle infinite pastoie di tutti i tempi. Gli elementi primi furono ancora le confidenze del sempre.

La nostra esigenza sarà di riscattare i segni, i colori da tutte le pigrizie, da tutti i vizi, per la grande avventura, per la nascita espressiva di una nuova condizione umana.

Nell'astratto, si è voluto forzatamente vedere degli aspetti, puntando il dito sul non-sociale, sul non-umano, sull'evasione, sul gratuito, col *Je t'accuse*.

Nel suo aspetto autentico, nella frattura da una limitata realtà oggettiva, per porre primari i dati delle equivalenze interiori, l'artista liberato dalla relazione pittore-oggetto, immerso nella vita dell'immagine stessa, nel perenne farsi di nuove relazioni, nuovi sentimenti, partecipa alla palpitante ripresa degli elementi universali.

Nella esigenza di consegnare le equivalenze di questo nuovo sentire, nasce la ricerca, l'inserimento di nuovi mezzi espressivi, nascono le nuove visioni.

L'allarmismo che determina questa nuova condizione è ormai palese. Ma già messaggi espressivi, simultaneamente, si può dire, lanciati in più paesi, sono segni della nuova coscienza che è nel farsi.

L'artista è libero per la sua libera esplorazione, come lo è lo scienziato che non domanda il permesso a nessuno per una scoperta. Non esistono soltanto scoperte scientifiche, esistono scoperte poetiche.

La coscienza della libertà implica il superamento delle culture ultime, implica l'ubbidienza ai perentori dentro di noi, nella perseveranza accanita, nella rimessa in questione diurna, nella responsabilità totale.

Vivere nella coscienza significa vivere nella tensione, per toccare sprazzi, attimi di verità.

Aprire forse ancora una porta, o solo una fessura, per infinite altre porte da aprire.

Finito di stampare
nel mese di luglio 1991

